

Mus. Th.

3036.

Mus. Ph. 3036

Schmitt

EINE NEUE
NOTENSCHRIFT.

STUDIE

VON

HANS SCHMITT,

PROFESSOR AM WIENER CONSERVATORIUM FÜR MUSIK.

BRÜNN.

DRUCK UND VERLAG VON RUDOLF M. ROHRER.

1892.

LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK

DEM FÖRDERER
DES
FORTSCHRITTES IN KUNST UND WISSENSCHAFT

HERRN

NICOLAUS DUMBA

MITGLIED DES HERRENHAUSES

VEREHRUNGSVOLL

GEWIDMET

VOM

VERFASSEN.

THE 4th

OF THE 1st

OF THE 1st

OF THE 1st

OF THE 1st

OF THE 1st

OF THE 1st



I.

Der gegenwärtig gebräuchlichen Notenschrift wird niemand die Anerkennung versagen, dass man mittelst derselben die reichsten Eingebungen eines Componisten darzustellen vermag. Bedauern muss man nur, dass dieses Ziel auf enorm umständliche Art erreicht wird. Die Mehrzahl der Musiktreibenden gelangt in ihrem ganzen Leben nicht dazu, die richtige Tonhöhe der Stimmen einer Partitur für Chor und grosses Orchester zu entziffern, und doch liesse sich diese Fähigkeit, gleich in der ersten Unterrichtsstunde aneignen, wenn nur das Notensystem einfacher wäre. So aber stockt oft der Unterricht, schon bei ganz einfachen Tonstücken, bloss wegen der Schwerfasslichkeit unserer Notation.

Man bedenke nur einmal die vielen Varianten der jetzigen Notenschrift. Betrachten wir z. B. den Ton *c*. Dieselbe Note, welche im Violinschlüssel *c* heisst, bedeutet im Basschlüssel *e*, im Sopranschlüssel *a*, im Altschlüssel *d* und im Tenorschlüssel *h*. — Aber auch, ohne jedes Abzeichen, bedeuten dieselben Noten ganz andere Töne. Die Noten des Violinschlüssels, von Tenoristen oder von Bassisten benützt, bedeuten die Töne der nächst tieferen Octav; ebenso spielt man dasselbe *c* eine Octav höher, wenn ein Octavzeichen drüber — und eine Octav tiefer, wenn ein Octavzeichen drunter steht. Nicht genug an dem: das *c* heisst *cis* oder es heisst *ces*, wenn am

Anfang des Stückes oder bei einem Wechsel der Tonart: *cis* oder *ces* vorgezeichnet ist.

Wieder aber heisst es nicht *c*, oder nicht *ces*, wenn im Laufe des Stückes die Vorzeichnung durch ein Versetzungszeichen aufgehoben wird. Durch so ein Versetzungszeichen kann das vorgezeichnete *cis* wieder *c*, oder es kann auch *ces*, *cisis*, *ceses* heissen. Ebenso kann das vorgezeichnete *ces* wieder *c* oder es kann auch *cis*, *ceses*, *cisis* bedeuten.

Die Note verändert sich aber auch so, wenn das Versetzungszeichen nicht direct bei ihr, sondern nur bei einer vorhergehenden Note desselben Taktes stand. Wieder aber gilt diese Veränderung nicht, wenn das Versetzungszeichen bei einer dazwischenstehenden Note durch ein anderes Versetzungszeichen widerrufen wurde, ein Fall, der sich mitunter in demselben Takt öfter wiederholt.

All diese zufälligen Veränderungen, sagt die Schule, werden durch den Taktstrich aufgelöst — in den nächsten Takt hinein gilt kein Versetzungszeichen. Die Praxis aber macht auch von dieser Regel Ausnahmen. — Endet ein Takt mit einer versetzten, und beginnt der nächste Takt unmittelbar mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen weiter. Füllt diese versetzte Note den ganzen 2. Takt aus und beginnt der 3. Takt abermals mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen des 1. Taktes in den 3. oder in noch mehr Takte hinein, wenn sich noch folgende in derselben Weise anreihen. Im ganzen kann jede Note ohne Versetzungszeichen 3 Töne (z. B. *c*, *cis*, *ces*) anzeigen und ausserdem noch 8 Zeichen erhalten.



Mehr noch als am Clavier, verändert sich die Notation im Orchester. Die Noten des Bassschlüssels zeigen beim Contrabass und beim Contrafagott die Töne der nächst tieferen Octav an; dagegen klingt das Piccolo eine Octav höher, als

es geschrieben wird. Das wäre noch die geringste Verwirrung. Nun aber kommen die sogenannten „verstimmten“ Instrumente.

Um den Ton *c* zu gewinnen, notiert man bei der *B*-Clarinette *d*, bei der *A*-Clarinette *es*, beim englischen Horn, dem Bassethorn, dem gewöhnlichen Horn und bei der *F*-Trompete: *g*, bei dem *D*-Horn *b*, bei dem *E*-Horn *as* und so fort in ähnlicher Weise bei den übrigen Clarinetten, Horn- und Trompetengattungen, desgleichen bei den verschiedenartigen Militär-Musikinstrumenten und zum Ueberfluss erscheint noch bei alten Compositionen ein Bariton, ein Subbass, ein französischer, zwei tiefe Violinschlüssel und ein Mezzosopranschlüssel.

„Aus Eins mach zehn,
Und Zwei lass gehn,
Und Drei mach gleich,
So bist du reich,
Verlier die Vier
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex.
Mach Sieben, Acht,
So ists vollbracht,
Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins.“

So zwar lautet das Hexeneinmaleins in Goethe's Faust, aber nicht minder confus klingt dem Laien die Erklärung der Töne einer grossen Partitur und leider wird der Wirrwarr immer ärger. Am Clavier wächst die Calamität des Notenlesens durch die beständige Zunahme des Tonumfanges. Die letzten, mehr als $7\frac{1}{2}$ -octavigen Concertclaviere, weisen einen Umfang vom „*sub contra f*“ bis zum fünfgestrichenen *c* auf.

Dieses hohe *c* bekäme 12 Striche unter den Kopf, wenn man es ohne Octavzeichen notieren würde. Aber auch mit dem Octavzeichen zeigt es 5 Striche. Fast ebenso misslich wäre die Darstellung der Tiefe:

Das *sub contra f* erhält 7 Striche durch den Hals. Eine Aenderung der Schreibweise ist da dringend geboten, zum mindesten die Einführung eines doppelten, vielleicht auch eines dreifachen Octavzeichens, am besten von dieser Form $88^{\sim\sim}$, $888^{\sim\sim}$, durch welche Neuerung das immer enger werdende Notensystem wieder etwas ausgeweitet würde. Ebenso

dringend geboten wäre eine Abhilfe bezüglich der überhandnehmenden Versetzungszeichen. Diese erscheinen sowohl am Clavier als im Orchester immer häufiger, weil der Charakter der Musik immer mehr chromatisch und enharmonisch wird. — Am Clavier, wo es seit langer Zeit ein Hauptziel des technischen Studiums ist, alle Tonarten gleichmässig beherrschen zu lernen, schoss die Chromatik mächtig in die Halme. Sie wird sich noch üppiger entfalten, wenn das unausbleibliche Vordringen des, in allen 12 Tonarten gleichbleibenden Janko-Claviers, seinen Einfluss geltend machen wird. Auch im Orchester erweiterte sich die Chromatik, und zwar hauptsächlich durch Erfindung der chromatischen Hörner, Trompeten und Pauken. Diese Instrumente standen dem Componisten vorher nur in gewissen diatonischen Tonfolgen zur Verfügung, zu welchen der Componist so oft zurückkehren musste, als er auf den Klang dieser Instrumente reflectierte, weshalb er sich überhaupt selten und noch seltener: weit von der diatonischen Scala entfernte. Gegenwärtig, wo die erwähnten Instrumente chromatisch sind, fällt diese lästige Beschränkung weg und deshalb durchstreifen die Componisten jetzt immer zwangloser das Gebiet sämtlicher Tonarten.

Mit diesem steten Wechsel der Tonarten und mit den beständigen chromatischen Verzierungen der Accorde mehren sich naturgemäss die Versetzungszeichen. Nachgeradezu ist es ein wahres Kunststück geworden, eine fehlerfreie erste Auflage zu ermöglichen, immer das ganze Heer von Versetzungen und Auflösungen correct aufzuzeichnen.

Wer je Tonstücke niederschrieb, welche sich modulierend in hohen $\sharp$ und $\flat$ Tonarten bewegen, weiss von dem Verdruss zu erzählen, den solche Notierung bereitet. Selbst gedruckte Noten, welche doch wiederholt sorgfältig vom Componisten und mehreren Correctoren durchgesehen werden, zeigen in der ersten Auflage allemal Fehler, weil der Componist oder der Notenstecher, doch noch allerlei Beschränkungen übersah.

Benöthigt ein Componist zur Fixierung z. B. soviel Doppelkreuze wie sie die *Cis-dur*-Fuge in Bachs wohl-

temperiertem Clavier, oder auch: die Polonaise-Phantasie von Chopin zeigt, so weiss er zuletzt vor lauter *cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis* gar nicht mehr, ob er's is oder ob sie's is. Geräth eine Composition in solch dorniges Gestrüpp hinein, so fragt allemal der unbefangene Schüler, weshalb sich die Musiker das Lernen durch ihre Notenschrift gar so sauer gemacht haben?

Die Antwort liegt in der Entwicklung der Musik. Früher bewegte sie sich nur in den Tönen der diatonischen Scala, (zuerst sogar nur auf den Tönen *c d e f g a h*). Als man diese 7 Töne höher und tiefer genau nachahmen wollte benötigte man nach und nach die 5 dazwischen liegenden, und — da begieng man den Fehler, dass man nicht neue Namen schuf, sondern nur die alten veränderte und so wurden aus den 7 Notennamen 35 mit 63 Zeichen. Ungeachtet man nach und nach, immer mehr und mehr chromatisch componierte, benützte man doch noch immer die diatonischen Zeichen. Die Chromatik ist mithin bei unserer Notenschrift wider-natürlich auf die Diatonik gepfropft. Für die Diatonik, namentlich für die Tonart *c-dur*, von welcher sie ausgieng, war die gebräuchliche Notenschrift sinngemäss und praktisch, für die jetzige Musik aber ist sie eine Unbequemlichkeit, über welche man beständig stolpert. Ob aber eine Notenschrift bequem oder unbequem ist — das hat mehr Bedeutung als oberflächliche Beurtheiler bedenken, einsehen und zugeben werden.

Ambros, der berühmte musikalische Geschichtsforscher, setzte am Wiener Conservatorium in einer Vorlesung über die Entwicklung der Musikschrift, die Notation der alten Griechen auseinander und wies dabei nach: wie es hauptsächlich deren Notenschrift verschuldete, dass dieses grosse Culturvolk, unübertroffen auf dem Gebiete der Plastik, erhaben in seiner Bau- und Dichtkunst, gepriesen in der Malerei, gerade nur in der Musik nie über die primitivste Stufe der Composition, nie über die Einstimmigkeit hinaus kam. — Die Griechen nannten nämlich jeden Ton bei seiner Wiederholung in höheren Tonlagen jedesmal anders. Das tiefste *c*

hiess also in der nächst höheren Octav nicht mehr *c*, und es hiess das *c* anders in der 2. Octav u. s. f. Das aber war noch nicht alles. Sowie z. B. heute noch der Ton *c* in *cis-dur* heisst, so hatte jeder Ton in allen Tonarten, in welchen er vorkam, jedesmal einen andern Namen, ja man bezeichnete denselben Ton anders, wenn er von Sängern und anders, wenn er von Instrumentalisten ausgeführt werden sollte*) und so gab es denn über 1400 Benennungen. Bezeichnet wurden diese Töne durch die Buchstaben des Alphabets. Damit die Zahl derselben ausreiche — stürzte, wendete und verrenkte man die Buchstaben bald mehr, bald weniger, legte sie bald rechts, bald links, bis endlich diese erschreckende Zahl herauskam.

Da hatten denn die Musiker nichts dringender zu thun, als den ganzen Tag Noten zu lernen; dennoch kam es selbst bei den Fleissigsten fortwährend zu Missverständnissen.

Ein Weltweiser schrieb damals: „Es gibt nichts dümmeres als unsere Sänger, sie lernen ihr ganzes Leben lang und können doch nichts.“

Vereinigte Sängerfeste mit gemeinsamer Production endeten häufig mit Raufereien, weil die verschiedenen Sängervereine dieselben Noten vorher anders gedeutet und einstudiert hatten. Nicht viel besser als die griechische Schrift waren die sogenannten Neumen und die deutsche Tabulatur. Die Neumen boten dem Auge für die Töne keinen Halt, ihre Zeichen erscheinen dem Blick wie das planlose Herumschwimmen von Blutigelu in einem Glase. Umso steifer präsentierte sich die deutsche Tabulatur, welche aussieht wie die Tiroler Heurechen zum Grastrocknen. Durch Verschmelzung der irrlichtelierenden Neumen und der als Zählmaschine für die lose herumflatternden Neumen benützten Tabulatur entstand nach unzähligen Wechseln unsere gewöhnliche Notenschrift. Vor ihrer Einführung gab es fortwährend Kämpfe über die Bedeutung der aufgezeichneten Noten. Dieser Standpunkt ist überwunden. Ueber die richtige Tonhöhe gibt es keinen Streit mehr, wohl

*) Ausführliches darüber kann man lesen in Dr. Hugo Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

aber viel Kopfzerbrechen und viel Unbequemlichkeit. Thatsächlich besteht die Mehrzahl der Fehler in den ersten Jahren des Musikunterrichtes aus unrecht gedeuteter Höhe der Töne.

II.

Dass eine radicale Umgestaltung der verwickelten jetzigen Notenschrift in eine leicht fassliche und leicht ausführbare ein Segen für die leidende musikalische Menschheit wäre, ist demnach gewiss und deshalb tauchen seit langem immer und immer wieder Reformvorschläge auf. Der Ueberdruß an der heutigen Musikschrift, ihrer Umständlichkeit und schweren Fasslichkeit, hat seit einer Reihe von Jahren den Erfindungsgeist so vieler Musiker und Musikliebhaber beschäftigt, dass dem Vernehmen nach in Genf eine Sammlung von 250 Notenschriften existieren soll.

Mir selbst haben sich schon wiederholt Erfinder mit neuen Systemen vorgestellt, um mein Urtheil darüber einzuholen. Unter andern ein Dorfbewohner aus Gross-Stettendorf bei Tulln. Derselbe heisst J. Aibler und ist seines Zeichens ein „Hauer“. Der Erfinder wurde nicht durch seine Beschäftigung zur Erfindung der Notenschrift angeregt, denn mit „Hauer“ bezeichnet man in Niederösterreich nicht etwa einen grobkörnigen Clavierspieler, sondern einen Weingärtner. Ebenfalls mit einer neuen Notenschrift erschien bei mir der Wiener Dienstmann Mäkel, Eckensteher an der Kruger- und Kärntnerstrasse. Derselbe lernte zu seinem Vergnügen Zither spielen, fand sich beim Erlernen durch die Notenschrift gehemmt und änderte sich dieselbe um. In Rudikau (Mähren) lebt ein Schlosser Namens Pazaurek, welcher sich die Noten von einem Dechant in Petroczeny (Siebenbürgen) in seine Notenschrift übertragen lässt, um sie auf seinem Harmonium spielen zu können.

Dies sei nur erwähnt um zu zeigen, dass die Uebelstände jedem Menschen naiver Empfindungsweise auffallen.

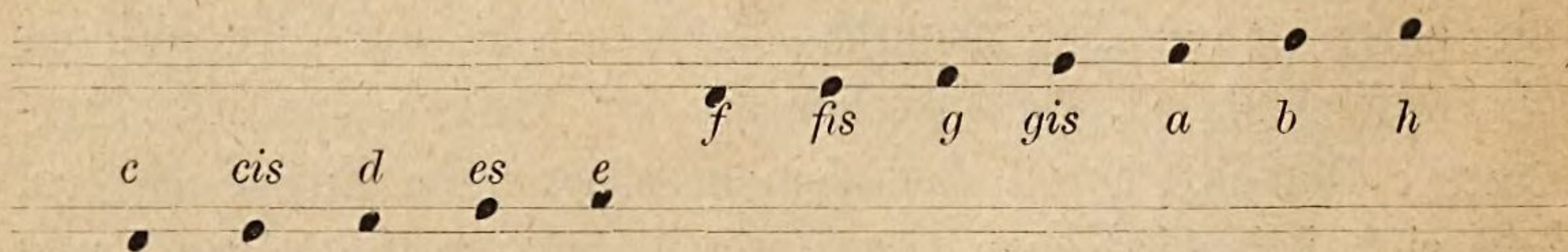
Ein ausgereiftes Project für neue Notierung lieferte Vincent, welcher auch der Johannes des Janko-Claviers war.

Vincent behielt die 5 Linien der gewöhnlichen Notenschrift und schuf eine chromatische Schreibart ohne Vorzeichnung, indem er jede Stufe zweimal verwendete. Der Stiel bei der Note zeigte an, welcher Ton gemeint war. So z. B. zeigte dieselbe Note mit dem Stiel abwärts *c* und mit dem Stiel aufwärts *cis* an. Die Schrift war lesbar.

Als Probe sah ich die früher erwähnte *Cis-dur*-Fuge von Bach, welche sich sehr klar präsentierte. Misslich erschien es mir, dass die Raumverschwendung des gewöhnlichen Systems nahezu vollständig beibehalten wurde, unter Umständen sogar gesteigert erschien.

Bekanntlich schreibt man bei Orchesterpartituren, aus dringend gebotener Raumersparnis, bei allen Blasinstrumenten beide Stimmen eines Paares auf eine Zeile und hält bei Kreuzungen der Stimmen ihren Gang, mit auf- und abwärts gezogenen Stielen unzweifelhaft deutlich auseinander. — Das nun geht bei der erwähnten Notenschrift von Vincent nicht, weil er die Richtung der Stiele zur Bezeichnung der Tonhöhe benöthigt.

Paul v. Janko, Erfinder der epochemachenden neuen Claviatur, theilte mir einen Einfall mit, welcher mir sehr gut gefiel. Er behielt die Notation wie sonst, zog also ebenfalls 5 Linien, trennte sie aber in 2 Gruppen zu 2 und 3 Linien. — Auf und zwischen die Linien wurden die Noten so gesetzt:



Eine genaue Betrachtung zeigt die Uebereinstimmung dieser Notation mit dem Tastensystem sowohl des gewöhnlichen als des Janko-Claviers. Noch deutlicher wird dieses Bild, wenn man dieses Blatt so wendet dass die Linien, senkrecht stehen mit dem Ton *c* nach oben. Alsdann zeigen die Linien deutlich die Obertasten und die Zwischenräume die weissen Tasten. — Auch bei dieser Schrift entfallen die Vorzeichnungen und Versetzungszeichen, wieder aber ist auch diese Schrift räumlich

ausgedehnt und wohl deshalb liess Janko die gewiss sehr geistreiche Idee fallen. —

Die letzte Notenschrift, welche ich kennen lernte, rührt von einem strebsamen Wiener Musiklehrer, Herrn Hans Wagner, her. Der Erfinder suchte mich auf um mich mit seiner Notation vertraut zu machen. Dieselbe ist mit Bezug aufs Clavier erfunden und mit vielem Fleiss durchgeführt. Man findet das System klar auseinandergesetzt in der Publication des Erfinders: Musik-Stenographie für Handschrift und Notendruck.

Wie es der Titel besagt, schlägt der Erfinder nebst der veränderten Notenschrift eine Musikstenographie vor; dieselbe fand sofort meinen Beifall; es versäume niemand sich das Werk anzusehen. Für die eigentliche Notenschrift vermochte ich mich nicht recht zu erwärmen. Ich finde sie räumlich zu ausgedehnt, überladen mit Linien, die man nicht immer braucht, und ebenfalls ungeeignet zur Darstellung zweier Stimmen, wenn sie sich auf demselben System kreuzen, mithin nicht verwendbar bei Orchesterpartituren. Auch Wagners Noten sind zweideutig, wenn auch bei ganz anderer Anordnung als bei Vincent.

Bei Wagner bedeutet derselbe Notenkopf, wenn er leer ist eine Untertaste, im andern Falle eine Obertaste. Neu ist die veränderte Darstellung der Notenwerte; wie das alles durchgeführt ist, sehe man in dem Werke Wagners nach. Im ganzen ist die Schrift — doch zu neuartig um sie sofort zu gewöhnen und andererseits — haftet sie doch wieder zu sehr an der alten Schrift und ihren Mängeln, als dass man sie gegen die alte umtauschen möchte. Wenn man schon eine neue Schrift schaffen will, so darf man nicht mit halben Maassregeln reformieren; da muss es heissen: entweder oder, und nicht: mit Erlaubnis!

Als die Stadtmauern Wiens niedergerissen wurden und ein neues Wien auferstehen sollte, schrieb die Commune Pläne für die Stadterweiterung aus. Einer dieser Pläne wurde fürchterlich belacht, weil er kühn bestehende Strassen hinweglegte und mit dem Bleistift z. B. die Kärntnerstrasse niederriss, um eine directe Verbindung zwischen der Maria-

hilferstrasse und der Praterstrasse zu schaffen. — Was man damals als Wahnwitz ansah und verhöhnte sehen wir heute ohne den gleichen Erfolg ausführen. Auch heute wird die Kärntnerstrasse — und andere vollständig niedergerissen, aber ohne dass die einheitlichen Linien des damals verlachten Planes erreicht werden. Wird eine neue Notenschrift geschaffen, dann darf man nicht den Weisen nachahmen, welcher seinem Hunde nach und nach die Ohren abzwickte damit es ihm nicht zu sehr weh thue.

Die Bekanntschaft mit Hans Wagners Notensystem hatte für mich eine Nachwirkung.

III.

Als sich Herr Wagner, Erfinder der erwähnten Notenschrift, von mir empfohlen hatte, bedauerte ich aufrichtig, dass ich seine redliche Absicht nicht besser zu würdigen vermochte.

Das alte Sprichwort: „Tadeln ist leichter als besser machen“ fuhr mir durch den Sinn und regte mich an, doch auch einmal selbst nachzudenken wie eine neue Notenschrift beschaffen sein solle.

Ich wollte zu einer Lösung der Frage gelangen, selbst wenn diese keinen andern Zweck hätte, als, eine durchreifere Antwort bereit zu haben, falls ich wieder einmal, auf demselben Gebiete, zu einem Gutachten aufgefordert würde.

Da ich immer der Meinung bin, dass man beim Erlernen und Neuschaffen vorerst zusehen soll wie unter Aehnlichem das Beste aussieht, untersuchte ich die Buchstabenschrift, welche mir der heutigen Musikschrift gegenüber als ein Ideal von Einfachheit, Klarheit, Bequemlichkeit, räumlicher Oekonomie erscheint und sich überdies beim Druck durch leichtere Herstellung und grössere Billigkeit auszeichnet. Die Buchstabenschrift ist einfach, denn sie vermeidet alles Unnöthige. Wenn das Wort aufhört, enden auch die Zeichen. Sie ist viel klarer als die Notenschrift, denn nie hat man ein Zeichen anders auszusprechen, weil, vielleicht lange vor ihm,

eine Vorzeichnung gesetzt steht. Sie ist *b e q u e m*, weil das Auge da nicht mit Zeichen geplagt wird, wo sie nichts bedeuten. Sie ist räumlich *ö k o n o m i s c h*, weil ihr Inhalt nicht bergauf bergab läuft. Sie ist *l e i c h t* zu setzen, weil das Lesen und Schreiben allgemein verbreitet ist und die Typen verhältnismässig einfach sind. Sie ist im Druck *b i l l i g*, weil sie wenig Raum einnimmt, minder qualifizierte Arbeiter und einfachere Druckapparate benöthigt. Die Musikschrift dagegen *e r m ü d e t* das Auge, zunächst: durch die 5 Linien, welche auch dort ununterbrochen fortlaufen, wo die Töne zu hoch oder zu tief sind, als dass man eine der 5 Linien verwenden könnte.

Sie *b e l ä s t i g t* durch die vielen Nebenlinien und die vielen Versetzungszeichen. Sie ist *v e r w i r r e n d*, weil ihre Töne durch die verschiedenartigen Schlüssel, Vorzeichnungen, Versetzungszeichen, beim Orchester durch verschieden gestimmte Instrumente fortwährend anders gedeutet werden müssen, wenn auch die Deutungen für den Forscher ganz bestimmten Gesetzen unterliegen. — Sie ist *u n b e q u e m*, weil das Auge den bezeichneten Raum kaum übersehen kann und weil man häufig umblättern muss. Sie fordert qualifizierte Arbeiter, welche nebst der Setzerkunst auch musikalisch-theoretisch sattelfest sein müssen. Ihr Druck ist *t h e u e r*, umständlich, und lässt sich schwer mit dem Buchdruck vereinigen. Als Beweis diene die Thatsache, dass keine Zeitung musikalische Citate bringt und selbst die Mehrzahl der musikalischen Fachblätter ohne Musikbeispiele erscheint — ein Widersinn, der sich nur durch die Schwerfälligkeit der Herstellung des Notendruckes erklärt. All das macht den Musikdruck umständlich und kostspielig.

Complicierter als die Wortschrift wird die Tonschrift immer bleiben, weil bei der Musik häufig mehrere sich selbständig bewegende Stimmen gleichzeitig einander gegenüber gestellt werden. U m s o m e h r sollte man trachten, überall wo es möglich ist, die Tonschrift der Wortschrift ähnlicher zu machen.

Will die Musikschrift der Wortschrift nachgerathen, dann heisst es: möglichst klare, möglichst einfache, möglichst wenige und recht leicht ausführbare Zeichen schaffen.

Sehen wir also einmal zu, wo sich bei den Linien, Vorzeichnungen, Versetzungszeichen, Taktarten, Eintheilungen und sonstigen Bezeichnungen, Ersparungen und Verbesserungen anbringen lassen.

Gelingt das nicht, dann bleibe man bei der herkömmlichen Schrift, welche den Vorzug hat, eine internationale, eine Welt-schrift zu sein, die man unverändert, wie die arabischen Ziffern, in allen Ländern und bei allen Völkern mit europäischer Bildung, gleich schreibt.

Von diesen Gesichtspunkten geleitet gieng ich auf die Suche nach einem neuen System. Aufrichtig gesagt, war ich überrascht, binnen 2 bis 3 Tagen ein System zu finden, das mir beachtenswert zu sein schien.

Dennoch, glaube ich, würde es nie zu einer Ausarbeitung und Veröffentlichung des Systems gekommen sein, wenn ich nicht durch den Brünner Buchdrucker Herrn Rudolf Rohrer jun. dazu animiert worden wäre.

Herr Rohrer, dem ich meine Ideen mittheilte, ergriff die Sache mit dem ganzen Eifer eines typographischen Fachmannes und legte ihr eine Wichtigkeit auch dann bei, wenn sie nicht durchgreifen würde. Er meinte: es sei in solchen Fragen schon verdienstlich, einen discussionsfähigen Impuls gegeben zu haben. Seiner Anregung entsprechend, gieng ich denn an die Ausarbeitung des Planes.

IV.

Zunächst fasste ich die lästigste Seite der alten Notation ins Auge. Als solche erscheint jedem Lernenden das System der Vorzeichnungen und Versetzungszeichen.

Merkwürdigerweise wollen die Theoretiker gerade an dieser brandigsten Stelle nichts ausschneiden lassen. Sie behaupten: „es machen feinfühlige Musiker bedeutende Unterschiede in

der Höhe zwischen den enharmonischen Tönen, beispielsweise also zwischen *fis* und *ges*."

Dieser Meinung kann man entgegenen: 1. dass der Unterschied so gross nicht ist, als ihn die Theoretiker aufbauschen, 2. dass er bei einer chromatischen Notation ungeschmälert fortbestehen kann.

Wie gering die Differenz ist, constatirt die Mittheilung des grossen Akustikers Helmholtz, welcher durch Messungen experimentell nachgewiesen hat, dass die Geiger heutzutage „temperiert“ spielen.

Die gemachte Untersuchung genügt, weil Helmholtz nicht etwa mit einem Stümper experimentierte, sondern mit dem Geigerkönig Joachim.

Uebrigens kann sich jedermann ganz ohne physikalischen Apparat an einem chromatisch eingestimmten Clavier von der Minimalität der Differenz zwischen der Naturstimmung und der temperierten selbst überzeugen, wenn er, mit dem Zeigefinger der rechten Hand, möglichst stark und schnell, über die ganze Claviatur fährt, während die linke Hand ein, schon früher vorsichtig, lautlos niedergedrücktes tiefes *c* forthält — denn — sofort klingen alle angeschlagenen *c*, *e*, *g* auf der tiefen, nur „stumm“ niedergedrückten Saite deutlich mit, weil das *c* mit all diesen Tönen verwandt ist. Dass es die lautlos niedergedrückte und keine angeschlagene Saite ist, welche klingt, erfährt man, wenn man endlich das *c* wieder auslässt, denn blitzschnell, wie eine Fata morgana, verschwindet der Klang. Das höchst interessante Experiment, welches am schönsten wirkt, je länger man den stummen Ton forthält, beruht nur auf der Verwandtschaft der Saiten, denn, wenn man das tiefe *c* forthält und Obertasten rasch nacheinander anschlägt, rührt sich die „stumm“ niedergedrückte Saite nicht.

Da aber nur *verwandte* Saiten mitschwingen und die Saiten bei obigem Experiment augenblicklich zu schwingen anfangen, so sind sie auch miteinander hinreichend verwandt, um die Verwandtschaft sofort laut anzuerkennen. Sollen wir nun päpstlicher als der Papst sein und die Legitimität der

Verbindung, welche die Saiten so tolerant anerkennen, für illegal erklären?

Wahr ist es schon, dass die Musiker die Tonhöhe mitunter modificieren; zuweilen aber geschieht dies in ganz anderer Weise als es die Theorie vorschreibt. Es gibt nämlich Zusammenklänge, bei welchen das Ohr und die Theorie verlangt, dass sich ein Ton in bestimmter Richtung entweder ab- oder aufwärts weiter bewege, oder, wie die Musiker sagen: es gibt Dissonanzen, welche abwärts und andere, welche aufwärts aufgelöst werden müssen. Da geschieht es denn oft, dass der Musiker in seiner Sehnsucht nach der Auflösung, die Tonhöhe ihrer Richtung zuwendet. Physikalisch gerechnet wäre z. B. der Ton *as* höher als *gis* zu nehmen. Bei dem Accorde *c, e, gis* löst sich aber das *gis* nach *a* auf und — da: rutscht dann der Geiger mit dem Finger, und auch der Sänger, ebenso der Bläser, presst den Ton gegen das *a* zu, so dass der Ton *gis* immer und immer höher wird, bis er endlich das *a* vollständig erreicht. Diese Ausführung ist so häufig, dass sich die Musiker einen eigenen technischen Ausdruck dafür, das sogenannte „Portamento“ geschaffen haben. Wie man sieht, ist es also nicht die Schreibart, welche beim Musiker die Modification der Tonhöhe bestimmt, sondern die Stellung, in welcher sich der Ton zu seiner Umgebung befindet.

Dieses Verhältniss aber bleibt sich auch dann gleich, wenn die Notation chromatisch wird. Die Töne *c, e, gis* werden geradeso dissonieren wie früher und die Musiker werden sie daher bei dem Spielen geradeso wie früher behandeln, auch — wenn sie anders geschrieben sein werden. Immer wird die Empfindlichkeit für die Höhe der Töne mehr vom Klange derselben als von ihrer Schreibart bestimmt werden und so wird der Leitton *h* in der *C-dur*-Scala immer eine Sehnsucht nach der Octav *c* erwecken, dagegen nie in der *E-dur*-Scala, auch wenn man das *h* mit der Ziffer 12 bezeichnen würde.

Eine chromatische Notation würde also nicht das Gefühl für die Diatonik ersticken, sondern sich nur ihrer unbequemen

Schreibweise entledigen. *) Stockhausen, der berühmte Sänger und Lehrer, gibt den Rath, dass man den Gesang beim Ueben nicht durch das Clavier, sondern womöglich durch eine zweite Stimme begleite, damit man absolut rein singen lerne. Stockhausen verlangt also nicht, dass man noch genauer schreibe, sondern dass man genauer singe; er verlangt nicht, dass man Unterschiede zwischen den enharmonischen Tönen durch die Schreibart ausklügele, sondern er ist durch die Erfahrung einfach überzeugt, dass sich die Reinheit grösser als beim Clavier einstellt, wenn man das Clavier einfach weglässt, wie ja auch gut eingeschulte Sänger sofort aufhören „temperiert“ zu singen, wenn sie vom Gesang mit Clavier- oder Orchesterbegleitung zu Chören a capella übergehen. Diese Umwandlung

*) Uebrigens bliebe nicht bloss das Gefühl für die Diatonik aufrecht, sondern auch die positive Auseinanderhaltung der Diatonik und Enharmonik durch sichtbare Unterscheidung. Man muss eben erst ein wenig sehen gelernt haben. Gegenwärtig wird die Diatonik von allen Schulmännern ohne Ausnahme am Clavier anschaulich gemacht. Man lehrt daselbst, welche Tasten man aus den 12 Tönen einer Octav herausklauben muss, um eine diatonische *Dur*- oder *Moll*-Scala zu gewinnen. Dem Schüler wird beigebracht, dass die 12 Töne 7 diatonische Stufen enthalten, ferner: wo und wieviel Tasten man zwischen den Stufen auslassen muss. Genau so wie man hier dem Lernenden zeigt, dass er die Tonnamen als Stufen betrachten und festhalten muss, während man die bei den Mustertonarten erfahrenen Tastendifferenzen beibehält — genau so lehrt man bei der neuen Schrift, dass man die Ziffern, ebenso wie am Clavier die Tasten, als Zählmittel für die Stufendifferenzen benützen solle. Hat sich der Schüler die Stufenverhältnisse der diatonischen *Dur*- und *Moll*-Scalen genau eingeprägt, was beim neuen System viel rascher geht als beim alten, so gewahrt er auch den Unterschied zwischen allen enharmonischen Intervallen und Accorden. Hier möge nur als Beispiel der Unterschied zwischen der übermässigen Secunde *as-h* und der kleinen Terz *gis-h* gezeigt werden. In Zahlen ausgedrückt heissen die Töne der

Stufe:		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII					
{ <i>C-moll</i> - <i>E-dur</i> - }	Scala so:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
			VI	VII	I	II	III	IV	V					

(Die kleinen Zahlen sind diejenigen, welche in der betreffenden Scala überschlagen werden.) Jeder Schuljunge erkennt an diesem Beispiel sofort, dass bei *c-moll* zwischen Stufe VI und VII zwei Töne fehlen und in

der „temperierten“ in die „Naturstimmung“ geschieht aber ganz unwillkürlich; keiner der Sänger denkt daran, Unterschiede machen zu wollen. Diese stellen sich also ganz von selbst ein. Ja, sie stellen sich sogar ein bei Sängern, welche nur nach dem Gehör singen, mithin also auch bei Sängern, welche keine Ahnung haben, ob sie z. B. *fis* oder *ges* singen. — Nach alledem dachte ich gleich vielen vor mir: Will man schon eine neue Schrift schaffen, dannn — fort mit den akustisch theoretischen Bedenken, fort mit der diatonischen Notation und zwar umsomehr fort mit ihr, als sie uns beim Transponieren häufig nöthigt, dissonierende und consonierende Intervalle theoretisch gänzlich unrichtig miteinander zu verwechseln.

Transponiert man z. B. die übermässige Secunde *e-fisis* um einen halben Ton höher, so ist man genöthigt, statt der dissonierenden Secunde *eis-fisisis* die consonierende Terz *eis-gis* zu setzen, weil es kein *fisisis* gibt.

Verwandelt aber der Musiker in diesem Falle die Dissonanz in eine Consonanz, so fällt es ihm doch nicht im Traume ein, das neue Intervall als Consonanz anzusehen, zu empfinden und

e-dur zwischen Stufe III und V eine ganze Stufe liegt, mithin dass die eine Stufe bei *c-moll* übermässig gross ist. Die Stufendifferenzen bleiben sich also bei der alten wie bei der neuen Schreibart ganz gleich. Ebenso zeigt der verminderte Septaccord von *g-moll*: *c, es, fis, a* und der von *e-moll*: *c, dis, fis, a* dem Geübten ganz andere Tonstufen z. B.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
in <i>g-moll</i> Stufe	IV			VI			VII			II			IV
„ <i>e-moll</i> „	VI			VII			II			IV			VI

Wer das nicht sieht und nicht begreift, der will es eben nicht sehen und nicht begreifen. Jemand derartiger wird behaupten, dass nur sehr Geübte diese Unterschiede machen werden. Um solchen Thomas von der Krankheit der Haarspalterei zu heilen, möge man ihm ganze Scharen von Musiciierenden vorführen, welche trotz der patentierten alten Schreibweise, bei Nennung z. B. der *Ais-moll*-Scala beständig aus $\sharp$ und $\times$ in $\flat$ hineinfallen. Vielleicht glaubt der Zweifler, wenn er das sieht, dass es doch bei dem 12-Tonsystem leichter sein wird 7 diatonische Töne aus 12 heraus als 12 in 7 hineinzuklauben.

zu behandeln, nur — umständlich wird es für ihn, an all das denken — und es doch nicht berücksichtigen zu sollen.

Schliesslich sei nochmals eine gelinde Ehrenrettung der über Gebür verleumdeten chromatischen Stimmung versucht, durch Hinweis auf den gewaltigen Sebastian Bach, welcher den Klang eines wohltemperierten Claviers für den schönsten erklärte, den er kenne und ihm zu Ehren sein grosses Clavier-Fugenwerk darnach betitelte. Zum Beweise der geringen Klangverschiedenheit der enharmonischen Töne diene auch die Beobachtung, dass es noch nie einen Kritiker — die ja doch alles hören — gab, welcher bei Aufführung des *Fis-moll-Concertes* von Reinecke herausgefunden hätte, dass längere Zeit hindurch einzelne Instrumente in *fis-dur* und gleichzeitig andere in *ges-dur* spielen.

V.

Wie schon viele Vorgänger, sagte ich mir demnach: Soll eine neue Notation Sinn haben, dann darf sie nicht diatonisch, sondern sie muss chromatisch sein. Zuerst gilt es also für die zwölf Töne einer Octave eigene Namen und eigene Zeichen zu suchen, welche durch alle Tonarten unverändert gleich bleiben. Wie aber sollte man diese 12 Töne bezeichnen und nennen?

Rüttelt man an den Noten, so muss enorm viel geboten werden, damit ein Verlust dieser Weltschrift wettgemacht wird.

Anfangs dachte ich mir so zu helfen, dass ich den 5 fehlenden Zwischennoten eine andere Form gebe.

Ich versuchte es mit diesen Zeichen:



Bald kam ich aber zur Einsicht, dass dies nur eine unzulängliche Abänderung der gewöhnlichen Schrift wäre, nur zugute der Vorzeichnung und der Versetzungen käme, sonst aber alle übrigen Mängel der alten Schrift beibehalten würde und über-

dies — doch schon wieder viel zu neu wäre, als dass man sie sofort überall verstehen und gebrauchen könnte. Etwas Mühe mehr beim Erlernen und dafür womöglich dauerhaftere Veränderungen wären weithin vorzuziehen.

Nach verschiedenem Hin- und Hersinnen entschied ich mich Ziffern statt Noten zu setzen.

Sobald Ziffern anstatt der Noten verwendet werden, tritt an die Stelle einer Weltschrift wieder eine andere, und zwar eine die noch mehr verbreitet und dabei so klar ist, dass man sprichwörtlich sagt: „Ziffern beweisen“.

Ziffern als Tonbezeichnungen reichen überdies in die älteste Zeit der jetzigen Notenschrift zurück. Sie entstanden nach Ambros in der Peterskirche Roms. Dasselbst wurde es gebräuchlich mehrere Chöre, nach Ambros bis 12, an verschiedenen Punkten der Kirche aufzustellen, à la Bayreuth, auch auf der mittleren Gallerie, zuletzt sogar in der Laterne unter der Kuppel.

Um bei diesen, in der ganzen Kirche vertheilten Sängerschören immer die gleiche Stimmung zu erhalten, führte man ein, dass die jeweilig tiefste Stimme der gesammten Chöre, der sogenannte Generalbass, von der Orgel mitgespielt wurde, welche in der Mitte der Kirche aufgestellt war. Da es nun hin und wieder vorkam, dass auch die andern Stimmen einer Unterstützung bedurften, so half der Organist auch diesen durch das Mitspielen nach; er that das um so lieber als ihn das Spiel einer einzigen Note langweilte.

Weil aber diese aus eigenem hinzugefügten Stimmen nicht aufgeschrieben waren, so markierte sich der Orgelspieler, um seinem Gedächtnis oder dem seiner Schüler zu Hilfe zu kommen, die Stimmen durch Zahlen, welche er über den Generalbass setzte. So entstand die Kunst den bezifferten Bass zu spielen.

Wenn man also wieder Ziffern statt Noten verwendet, so kehrt man damit eigentlich zu einer uralten Einrichtung zurück.

Der Unterschied wäre also nur, 1. dass die neuen Ziffern chromatische und nicht diatonische Stufen bezeichnen und 2.

dass das Spiel der neuen Ziffern leichter wäre als das Spiel des bezifferten Basses, weil der Spieler keine andern, als die sichtbaren Noten zu spielen hätte, während sich das Spiel der Generalbassbezifferung nicht streng nur an die sichtbaren Zahlen hält, sondern diese aus eigener Erkenntnis ergänzen muss — eine gar bedeutende Anforderung, welche nach dem Gesagten durchaus nicht mit der neuen chromatischen Bezifferung verbunden wäre.

Hat man also den viel schwereren Generalbass spielen gelernt, so wird man sich noch viel leichter an die Bezeichnung der Noten durch Ziffern gewöhnen.

VI.

Gemäss der Entscheidung für Ziffern setze ich meine Tonzeichen so an:

1	=	<i>c</i>	oder	<i>his</i>	.	<i>deses</i>
2	=	<i>cis</i>	„	<i>des</i>	.	<i>hisis</i>
3	=	<i>d</i>	„	<i>cisis</i>	.	<i>eses</i>
4	=	<i>es</i>	„	<i>dis</i>	.	<i>feses</i>
5	=	<i>e</i>	„	<i>fes</i>	.	<i>disis</i>
6	=	<i>f</i>	„	<i>eis</i>	.	<i>geses</i>
7	=	<i>fis</i>	„	<i>ges</i>	.	<i>eisis</i>
8	=	<i>g</i>	„	<i>fisis</i>	.	<i>asas</i>
9	=	<i>gis</i>	„	<i>as</i>	.	

Jetzt sollte 10, 11 und 12 folgen. Im Original konnte ich diese Zahlen nicht brauchen, 1. weil sie zu Verwechslungen Gelegenheit gegeben hätten, 2. weil ihre Notierung zu umständlich wäre. Ich zog daher die 2 Ziffern zu einem Zeichen zusammen, das leicht niedergeschrieben werden kann. So wurde aus 10 = 8, 11 = *u* und 12 = *s*.

Nun schrieb ich:

8	=	<i>a</i>	oder	<i>gisis</i>	.	<i>beses</i> ,
<i>u</i>	=	<i>b</i>	„	<i>ais</i>	.	<i>ceses</i> ,
<i>s</i>	=	<i>h</i>	„	<i>ces</i>	.	<i>aisis</i> .

Mit der musikalischen Ziffernschrift kann man sich umso eher befreunden, als sich die musikalische Theorie durch sie sehr vereinfacht.

Wer die gewöhnlichen Rechnungsarten kennt, der ist bald im Stande jedes mit obigen Ziffern bezeichnete Stück zu transponieren. Hat man höher zu transponieren, so addiert man, hat man tiefer zu spielen, so subtrahiert man die Zahlen.

Weiss man, dass 1, 5, 8 der *C-dur*-Dreiklang ist, so transponiert man ihn um einen halben Ton, indem man überall eine Zahl hinzu rechnet, in diesem Falle also 2, 6, 9 zählt. Ebenso verhalten sich alle Scalen und andere Accorde. Die Sache wird so einfach, dass zum Notensatze möglicherweise ein gänzlich unmusikalischer Setzer verwendet werden kann. Derselbe denkt dann bei 1, 5, 8 ebensowenig an den *C-dur*-Accord, wie der deutsche Schriftsetzer an die Aussprache und Bedeutung eines französischen Buches, welches er setzt, denkt.

Bei Ziffernoten braucht man mithin nicht in gleichem Grade qualifizierte Arbeiter, also keine Setzer, die vollkommen sattelfest in der musikalischen Theorie sind.

Ein Bedenken wurde öfter gegen die Verwendung von Ziffern ausgesprochen, nämlich: Dass man beim Clavier die Fingersatzziffern mit den Noten verwechseln werde. Dieser Fall braucht gar nie einzutreten. Sobald alle Noten aufgeschrieben sind, notiert man beim Schreiben die Fingersätze mit rother Tinte und beim Druck hat der Setzer die Weisung, die rothen Ziffern des Manuscriptes mit total anders geformten Ziffern zu setzen; damit wird die verschiedene Bedeutung derselben augenblicklich klar ersichtlich. — Noch ein anderes Bedenken ist gegen die Ziffernnamen ausgesprochen worden: Die deutschen Zahlen, namentlich 1, 2, 6, 7, 10, 12 sind der vielen *s* und *z* wegen schlecht auszusprechen und noch schwerer zu singen. Leichter auszusprechen als die 12 Zahlen sind in deutscher Benennung nur die Töne *c, d, e, f, g, a, h* und *b*. Alle übrigen sind schwerer, wovon man sich sofort überzeugen kann, wenn man die chromatische Scala unmittelbar nacheinander mit möglichster Schnelligkeit, als: *c, cis, d, dis, e,*

f, fis, g, gis, a, ais, h und gleich darauf mit den Ziffernamen: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 ausspricht. Dennoch würde man sich beim Gesang, wo man lieber *do, re, mi, fa, sol, la, si*, singt statt: *c d e f g a h*,

gegen die deutschen Zahlen auflehnen.

Für den Gesang wäre daher zu empfehlen:

da, do, de, di; la, lo, le, li; ma, mo, me, mi zu singen statt 1, 2, 3, 4; 5, 6, 7, 8; 9, 10, 11, 12.

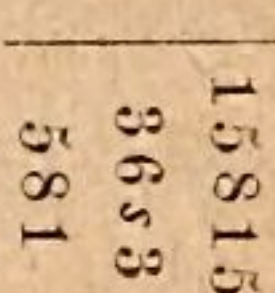
Möglich, dass sich diese äusserst mundgerechten und der Stimmbildung nothwendigen Laute eher allgemein einbürgern könnten, was mehr zu wünschen wäre, weil diese Bezeichnungen dann international sein würden, was beim Einstudieren eines Ensemble-Stückes, das von Musikern verschiedener Nationalität aufgeführt wird, wichtig wäre.

In einer Beziehung erweist sich die Ziffernschrift nicht handlich. Die ganze Anlage und Bauart der Ziffern ist für die Nebeneinanderstellung der Ziffern berechnet.

Die Ziffern sind schlank und deshalb weniger geeignet aufeinander, als nebeneinander gestellt zu werden. Stellt man die Ziffern aufeinander, so erinnert ihr Bild bei vierstimmigen Accorden an die komische Photographie des heiteren Männerquartetts Udel bei welchem die 4 Köpfe übereinanderstehend aufgenommen wurden. Stehen die Ziffern noch so gedrungen nebeneinander, so bleiben sie doch bequem leserlich. Nicht in demselben Maasse ist das der Fall, wenn man sie aufeinander stellt. Bei vollgriffigen Accorden, wie sie die heutige Claviermusik so häufig aufweist, würde das einen Uebelstand bilden, wenn man den Ziffern nicht eine gedrücktere Lage geben würde. Das aber würde gewiss geschehen. Aber noch rationeller würde das Ziffernsystem, wenn man die Noten von oben nach abwärts schreiben und lesen würde; alsdann könnte man die übliche schlanke Form der Ziffern beibehalten eventuell sogar steigern.

Das System bliebe ganz dasselbe, nur müsste die Querlage überall entsprechend in eine senkrechte umgestellt werden — was bei der ersten senkrecht ist, müsste wagrecht werden und umgekehrt.

Ziffern für Accorde kämen also nebeneinander zu stehen und könnten deshalb so dicht gesetzt werden, wie dies jetzt nur bei den kleinsten Notengattungen möglich ist.

Diesen Takt		schriebe man dann statt	so	5	so	
				1		
				8		
				5		

Es wäre demnach zu überlegen, ob diese Einrichtung nicht noch praktischer wäre — die Bauart der Augen spricht mehr für ein Auf- und Niederschlagen des Blickes, als für das Drehen von links nach rechts, und die Augenärzte empfehlen dringend, dass Bücher und Zeitungen mit kleinen Spalten gedruckt werden.

Ueber solche Fragen hätten in erster Linie die Augenärzte zu entscheiden. Musikalisch bliebe sich die Wirkung der beiden Schreibweisen gleich, Gewohnheit würde die eine wie die andere mit gleicher Leichtigkeit ausführen lassen. —

Als die Freundin meines Hauses, Frau Werner, mit ihrem jüngsten Söhnchen das erstemal Anschauungsunterricht vornehmen liess, erschrak sie, dass der Knabe alle Bilder nur erkannte, wenn er sie verkehrt ansah.

Der sofort befragte Augenarzt fand keine Abnormität im Auge. Die Sache klärte sich aber sehr erfreulich auf. — Der Knabe hatte dem Anschauungsunterricht seiner älteren Geschwister, ihnen gegenüber sitzend angewohnt und so die Thiere nur mit den Füßen nach oben gesehen.

Will man durchaus nicht von der wagrechten Schrift abgehen, dann ergreife man das Aushilfsmittel der alten Schrift, welche Accordnoten, welche sich nicht gut übereinander schreiben lassen, nebeneinander setzt,

wie die Körner eine Aehre Gerste, mithin so: $\begin{matrix} 8 & 1 \\ 5 & \\ 1 & \end{matrix}$ statt $\begin{matrix} 1 \\ 8 \\ 5 \\ 1 \end{matrix}$

VII.

Als ich diese Zeichen festgesetzt hatte, prüfte ich das alte System der Linien und Schlüssel. Dasselbe leidet an dem Grundfehler, dass es die Möglichkeiten, welche die Fixierung einer Linie bietet, zu wenig ausbeutet. Sowohl den Linien als den Schlüsseln liegt das Terzensystem zugrunde, denn die Note der nächsten Linie steht immer nur eine Terz höher. Infolge dessen geben 5 Linien nur 11 Notenstellen. Diese reichen nicht einmal zur Notierung einer Singstimme mit mässigem Umfang aus, geschweige für den der Instrumente. Deshalb erfand man bald für die ausserhalb des Systems liegenden Töne Nebenlinien. Da man aber für diese ebenfalls das Terzensystem beibehielt — so kam man auf diesem Wege rasch zu so vielen Nebenlinien, dass diese Erweiterung des Notenplanes sehr unbequem wurde.

Um sich vor den vielen lästigen Nebenlinien zu retten, erfand man neue Schlüssel. Die Absicht war löblich, das Mittel gut, die Ausführung aber war schlecht, denn — wieder rückte man bei der Bildung der neuen Schlüssel nur um eine Terz weiter. Natürlich reichte bei diesem Vorgang kein Schlüssel lange aus und so musste man immer und immer wieder neue bilden. Wie schon eingangs erwähnt wurde, weist die Musikgeschichte im ganzen 11 Schlüssel auf.

Sie kennt 3 *F*-Schlüssel, und zwar

1. den (veralteten) Baritonschlüssel, welcher den Ton *f* auf der 3. Linie notiert.

2. unseren Basschlüssel, welcher den Ton *f* auf der 4. Linie notiert.

3. den (veralteten) Subbasschlüssel, welcher den Ton *f* auf der 5. Linie notiert.

Ferner 4 *C*-Schlüssel:

1. den Discant- oder Sopranschlüssel, welcher den Ton *c* auf der 1. Linie notiert.

2. den (veralteten) Mezzosopranschlüssel, welcher den Ton *c* auf der 2. Linie notiert.

3. unseren Altschlüssel, welcher den Ton *c* auf der 3. Linie notiert.

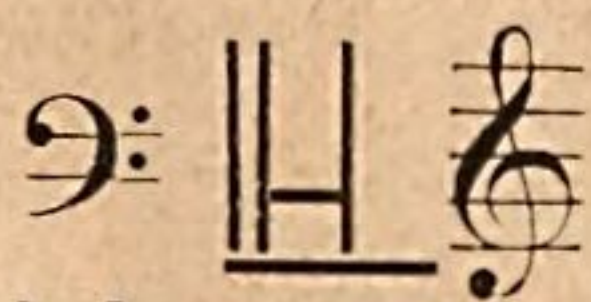
4. unseren Tenorschlüssel, welcher den Ton *c* auf der 4. Linie notiert.

Ferner 4 *G*-Schlüssel, und zwar:

1. den (veralteten) französischen Violinschlüssel, welcher den Ton *g* auf der 1. Linie notiert.

2. unseren Violinschlüssel, welcher den Ton *g* auf der 2. Linie notiert.

3. und 4. Zwei (veraltete) tiefe Violinschlüssel, deren einer auf die 3., der andere auf die 4. Linie gesetzt wurde.*)

*) Die Zeichen  für den *F*-, *C*- und *G*-Schlüssel sind nichts als Verschnörkelungen der ursprünglich ganz deutlich hingeschriebenen Buchstaben *F*, *C* und *G* (*G*).

So stattlich dieses Bund Schlüssel ist, in welchem jede Note einen ganz anderen Ton bezeichnet — es reicht doch nicht aus.

Um die höchsten und tiefsten Töne bequem zu fixieren, bedarf man eines Nachschlüssels in der Form des Octavzeichens, welches man über oder unter die Noten setzt. Bei dem von Haus aus zu eng angelegten System hilft auch das Octavzeichen (unter allen Schlüsseln ein wahrer Himmelschlüssel) am Clavier bald nicht mehr genügend aus und im Orchester verzichtet man schon längst auf richtige Notierung der Tonhöhe beim Contrabass, Contrafagott und dem Piccolo, auch notiert man, nur aus purer Verlegenheit, die Waldhörner in allerlei anderen Tonarten als sie klingen, obwohl man weiss, dass die Hornisten alles auf dem *F*-Horn blasen. Man thut dies nur, um den unleidlichen Nebenlinien zu entgehen. Sind da nicht die Noten in Nöthen!

VIII.

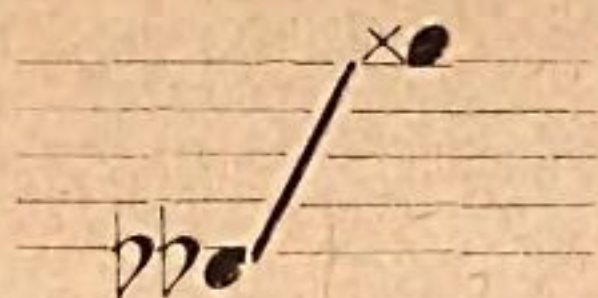
Das Terzensystem der Linien und Schlüssel ist demnach ein zweifellos ungünstiges. Die aus demselben entstandenen vielen Nebenlinien und Schlüssel sind ein wahrer Hemmschuh für die Lernenden und eine grosse Belästigung für den fertigen Künstler. Ohne Uebertreibung kann man behaupten, dass viele Schüler eher Künstler geworden wären und dass die Künstler mehr Werke geschaffen oder mindestens mehr Erholungszeit gehabt hätten, wenn sie nicht durch die Schwerfälligkeit der Notation mechanisch aufgehalten worden wären.

Dies erkennend, fand ich, dass man bei einer Neuschrift das Terzensystem gänzlich fallen lassen solle und so griff ich denn herzhafte nach dem Tonlagensystem (Octavensystem) zu, welches sich in der gebräuchlichen Musikschrift bereits durch das am Clavier ganz unentbehrlich gewordene Octavzeichen so glänzend bewährt hat, dass man dreist behaupten kann, das Octavzeichen sei das zweckmässigste Zeichen der alten

Schrift. Gleich der erste Versuch zeigte, dass sich die 5 Linien auf eine, und sämtliche Schlüssel auf ein System reducieren lassen.

Man zieht statt 5 Linien nur eine, setzt nach Bedarf die Tonziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, *u*, *s* drüber oder, bei Subnoten, drunter. Die obere Reihe steht im Klange um eine „Tonlage“ (eine Octav) höher als die der Subnoten, so dass man mit dieser einen Linie volle 2 Octaven, mithin 24 Töne bezeichnen kann.

Schon hier zeigt sich das System dem herkömmlichen gegenüber überlegen, da man mit dem gewöhnlichen System, selbst wenn man die tiefste Note doppelt erniedrigt und die höchste doppelt erhöht, so nämlich:



trotz der 5 Linien nur 22 Töne bezeichnen kann, ohne Nebenlinien anzuwenden. Die Ueberlegenheit wächst noch, sobald man diese Tongrenzen überschreitet, da man bei der gewöhnlichen Schrift bald so viel Nebenlinien braucht, dass das Auge durch sie ganz verwirrt wird. Kommt es mir doch bisweilen selbst in der letzten Ausbildungsclasse am Conservatorium vor, dass sich die Schüler die mühsam ausfindig gemachten hohen Noten, der leichteren Uebersicht wegen, mit Buchstaben bemerken. Wenn sich aber das bei strebsamen, musikalisch theoretisch gebildeten Berufsschülern mitunter nach 7- bis 8-jährigem Unterricht ereignet, so kann man sich die Rathlosigkeit der Anfänger vorstellen, wenn sie derartigen Problemen gegenüberstehen.

Den vielen Nebenlinien hilft das von mir angeführte System auf zwei Arten bequem ab.

1. Kann man jeden Ton gleich um eine ganze Tonlage (eine Octav) weiter rücken, wenn man bei den oberen Noten unter die Ziffer oder bei den Subnoten ober die Ziffer „Lagenzeichen“ (Octavzeichen) setzt, so:

$\underbrace{1} \quad \underbrace{2} \quad \underbrace{3} \quad \underbrace{4} \quad \underbrace{5} \quad \underbrace{6} \quad \underbrace{7} \quad \underbrace{8} \quad \underbrace{9} \quad \underbrace{8} \quad \underbrace{u} \quad \underbrace{s}$
 und so :

$\overbrace{1} \quad \overbrace{2} \quad \overbrace{3} \quad \overbrace{4} \quad \overbrace{5} \quad \overbrace{6} \quad \overbrace{7} \quad \overbrace{8} \quad \overbrace{9} \quad \overbrace{8} \quad \overbrace{u} \quad \overbrace{s}$

Die Versetzung in die Octav erfolgt demnach mit derselben Leichtigkeit wie die Multiplication mit 10, bei der man nur eine Null anhängt.

(Das Lagenzeichen hat hier die Form eines kleinen auf- oder abwärts gezogenen Bogens, damit er sich von dem Schlüsselstrich besser abhebe.)

Durch diese einfachen Lagenzeichen kann man also mit einer Linie 4 Tonlagen (Octaven) bezeichnen. Wie bei den bisherigen Nebenlinien gilt jedes Lagenzeichen auch für die

weiter ausserhalb stehenden Noten. So z. B. gilt hier $\begin{matrix} 5 \\ 1 \\ 8 \\ 1 \end{matrix}$ das

Lagenzeichen von 1 auch für 5. Soll der Ton um 2 Tonlagen (2 Octaven)iterrücken, so setzt man 2 Lagenstriche zwischen die Note und die Linie, so: $\underbrace{\underbrace{1}} \quad \underbrace{\underbrace{2}} \quad \underbrace{\underbrace{3}} \quad \text{u. s. w. oder:}$

$\overbrace{\overbrace{1}} \quad \overbrace{\overbrace{2}} \quad \overbrace{\overbrace{3}}$. Braucht man noch höhere oder noch tiefere Töne, so setzt man dementsprechend drei oder gar vier Lagenzeichen zur Note.

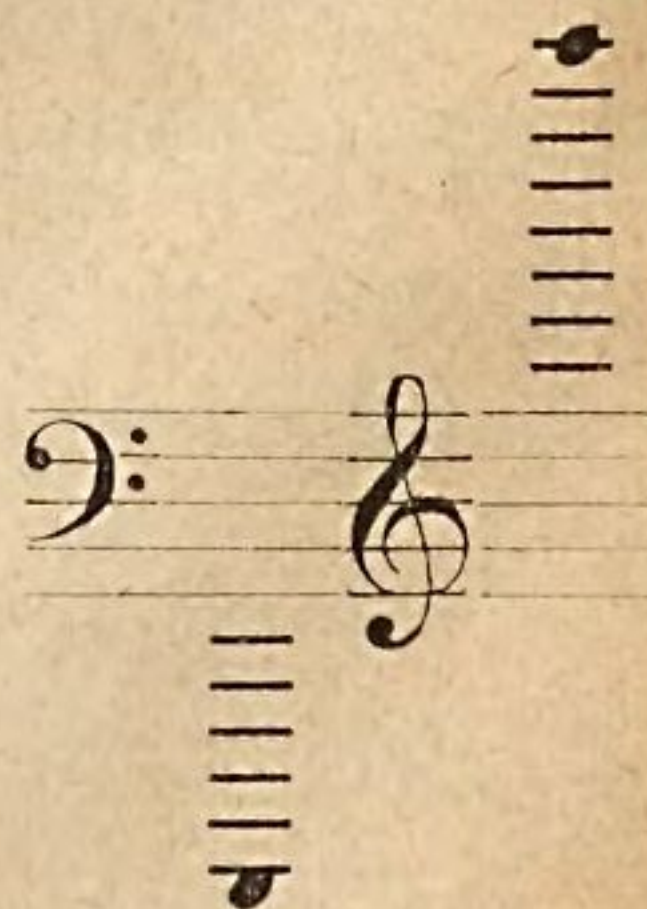
Wenn bei Accorden ein mittlerer Ton in die Octav versetzt werden soll, so kann man sich übrigens das Lagenzeichen

ganz ersparen weil es sich z. B. bei $\begin{matrix} 1 \\ 8 \\ 5 \\ 1 \end{matrix}$ doch ganz von selbst

versteht, dass man beim zweiten 1 nicht wieder das untere 1 meint.

Mittelst der neuen Schrift kann man demnach, trotz der einzigen Linie, den ganzen Umfang des 7-octavigen Claviers vom tiefen bis zum hohen *a*, klar so notieren:

4 gestrichene Octav: $\underbrace{\underbrace{1}} \quad \underbrace{\underbrace{2}} \quad \underbrace{\underbrace{3}} \quad \underbrace{\underbrace{4}} \quad \underbrace{\underbrace{5}} \quad \underbrace{\underbrace{6}} \quad \underbrace{\underbrace{7}} \quad \underbrace{\underbrace{8}} \quad \underbrace{\underbrace{9}} \quad \underbrace{\underbrace{8}}$
 3 " " $\underbrace{\underbrace{1}} \quad \underbrace{\underbrace{2}} \quad \underbrace{\underbrace{3}} \quad \underbrace{\underbrace{4}} \quad \underbrace{\underbrace{5}} \quad \underbrace{\underbrace{6}} \quad \underbrace{\underbrace{7}} \quad \underbrace{\underbrace{8}} \quad \underbrace{\underbrace{9}} \quad \underbrace{\underbrace{8}} \quad \underbrace{\underbrace{u}} \quad \underbrace{\underbrace{s}}$



2 gestrichene Octav	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>
1 „ „	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>
Kleine „	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>
Grosse „	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>
Contra- „	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>
Subcontra- „										<u>8</u>	<u>u</u>	<u>s</u>

Die Anwendung mehrerer Lagenzeichen empfiehlt sich aber nur, wenn einzelne entfernte Töne sprungweise erscheinen.

Bei längerer Verwendung würden auch diese „Lagenzeichen“ belästigen, wenn auch nicht in so hohem Grade wie die Nebenlinien, weil man nie so viele Lagenzeichen als Nebenlinien anzuwenden hätte. Zur belästigenden Anwendung der Lagenzeichen braucht man aber umsoweniger Zuflucht zu nehmen als das Schlüsselsystem und der Schlüsselwechsel denkbar einfach ist.

IX.

Schlüssel gibt es so viele, als man braucht. Sie sehen so aus: — oder so: —| . Der wagerechte Strich heisst „Lagenstrich“. Benöthigt man gleichzeitig 2 oder mehr Schlüssel, so werden sie so aneinander geschlossen: —= oder so: =| , —≡ oder ≡| . Alle Schlüssel zeigen an, dass die folgende mit dem Lagenstrich gleichlaufende Linie (genannt: Schlüsselstrich) den Ton 1 (*c*) bedeutet. Welches *c* gemeint ist, erfährt man durch die „Lagenziffer“. Sie wird ober oder unter den „Lagenstrich“ gesetzt. Durch die Stellung der Lagenziffern werden die Schlüssel in gewöhnliche und in Subschlüssel getheilt.

Bei den $\left\{ \begin{array}{l} \text{gewöhnlichen} \\ \text{Sub-} \end{array} \right\}$ Schlüsseln rücken die Töne um so viele Lagen (Octaven) $\left\{ \begin{array}{l} \text{hinauf} \\ \text{hinab} \end{array} \right\}$ als es die Lagenziffer $\left\{ \begin{array}{l} \text{ober} \\ \text{unter} \end{array} \right\}$ dem Lagenstrich des Schlüssels anzeigt.

Schlüssel $\left| \frac{1}{-} \right|$ ist der Hauptschlüssel. Seine $\left\{ \begin{array}{l} \text{oberen Töne} \\ \text{unteren „} \end{array} \right\}$
gehören der $\left\{ \begin{array}{l} \text{eingestrichenen} \\ \text{kleinen} \end{array} \right\}$ Octav an.

Die Schlüssel gehen demnach vom mittleren (dem „eingestrichenen“) *c* des Claviers aus. Dass ich in der Mitte der Töne und nicht in der Tiefe beginne hat seinen triftigen Grund. Es ist einer der Fehler der alten Schrift, dass sie es nicht ebenso machte. Dadurch kam man in Verlegenheit als sich der Umfang der Musik erweiterte. Um die früheren Töne nicht umändern zu müssen, nannte man die neue Octav Contra-Octav und als auch diese nicht mehr ausreichte stückelte man die Subcontra-Octav an.

Besser ist es also von der Mitte auszugehen; die Mitte wird immer die Mitte bleiben und — unter den mittleren Tönen wieder ist das *c* ein gar bedeutungsvoller Ton. Derselbe ist nahezu allen Stimmgattungen und allen Instrumenten leicht erreichbar. Das mittlere *c* bildet demnach die Einheit des gesamten Umfangs unserer Töne. Es ist also recht und billig diesem Tone die Ehrenstelle als Ton Eins einzuräumen.

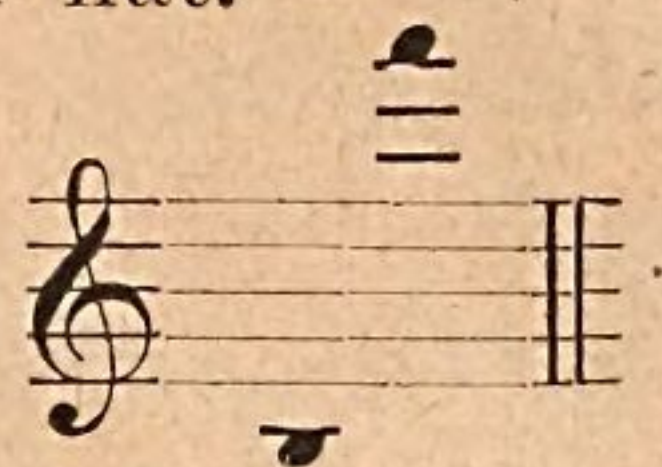
Die andern Schlüssel haben folgende Bedeutung:

obere Schlüssel	{	Schlüssel $\left \frac{2}{-} \right $ zeigt mit den	{	oberen Noten die	{	zwei-
	gestrichene Octave an.	unteren „ „	ein-			
obere Schlüssel	{	Schlüssel $\left \frac{3}{-} \right $ zeigt mit den	„	„	„	{ drei-
	gestrichene Octave an.	zwei-				
obere Schlüssel	{	Schlüssel $\left \frac{4}{-} \right $ zeigt mit den	„	„	„	{ vier-
	gestrichene Octave an.	drei-				
Subschlüssel	{	Schlüssel $\left \frac{2}{2} \right $ zeigt mit den	„	„	„	{ kleine } grosse }
	Octave an.					
Subschlüssel	{	Schlüssel $\left \frac{3}{3} \right $ zeigt mit den	„	„	„	{ grosse } contra }
	Octave an.					

Subschlüssel { Schlüssel $\left| \frac{\quad}{4} \right.$ zeigt mit den unteren Noten der { contra }
 { Octave an. { subcontra }

Bei diesem System findet jede Stimmgattung, jedes Instrument einen Schlüssel, welcher seiner Tonlage so entspricht, dass man Lagenzeichen nur selten anzuwenden hat.

Die Oboe z. B. hat folgenden Umfang



dieser lässt sich mit den neuen Noten so bezeichnen:

2 kleine Octav								eingestrichene Octav															
								s	1	2	3	4	5	6	7	8	9	8	u	s			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	8	u	s							1	2	3	4	5	6
zweigestrichene Octav												dreigestrichene											

Ist der Umfang eines Instrumentes zu gross, als dass man seine gesammten Töne mit einem Schlüssel bequem darstellen kann, so wechselt man den Schlüssel. Das verwirrt gar nicht mehr, als wenn man bei der alten Schrift ein Octavzeichen setzt, da die Noten auch bei dem neuen Schlüssel (geradeso wie beim alten Octavzeichen) ihre Namen beibehalten. Bedenkt man, dass es Instrumente gibt, welche, um den vielen Nebenlinien zu entgehen, 3, auch 4 Schlüsseln abwechselnd gebrauchen, deren jeder dieselben Noten anders benennt, so begreift man wie schwer das ist und welche Last den Schülern abgenommen würde, wenn einheitliche Schlüssel eingeführt würden. Das Fagott z. B. verwendet den Bassschlüssel, den Tenor-, Alt-, zuweilen auch den Violinschlüssel. Aehnlich gilt dies auch für das Violoncell, die Posaune und das Waldhorn.

Die Dehnbarkeit der neuen Schlüssel würde es zum erstenmale ermöglichen den ganzen Umfang der Orgel, so wie er klingt, aufzuschreiben, während die gegenwärtige Notation absolut kein Bild vom wirklichen Klang gibt. Desgleichen könnte man jedes Orchesterinstrument, sei es noch so tief oder noch so hoch, heisse es Contrabass oder Piccolo, in

seiner richtigen Höhe notieren und — würde sich der Umfang der Töne auch noch so sehr erweitern — man könnte die neuen Töne ohne Ach und Weh bezeichnen.

Nicht nur das, die Leichtigkeit, mit welcher man Ziffernoten transponiert (da das Transponieren zur einfachen Addition und Subtraction herabsinkt) ermöglicht jedem geübten Orchestermusiker seine Stimme in jeder beliebigen Tonart zu spielen. Hätte er z. B. c, d, e, f, g um einen ganzen Ton höher zu transponieren, so spielt er statt 1, 3, 5, 6, 8 = 2, 4, 6, 7, 9 und so weiter mit einer solchen Leichtigkeit, dass es gar nicht mehr nothwendig wäre die Instrumente in der Partitur anders zu schreiben als sie klingen.

Die alte Methode zu transponieren liesse sich bei der Einfachheit des neuen Systems, noch bequemer als früher durchführen. Musiker welche jetzt leicht transponieren, kennen die Tonverhältnisse der Scalen genau und denken sich die Töne als Stufen, weil das Stufenverhältnis durch alle 12 Tonarten gleich bleibt. Stufe 1—2 ist in allen Scalen ein ganzer Ton, und so denkt sich der Musiker, wenn er z. B. von *c-dur* nach *e-dur* transponirt: *e* ist Stufe 1, folglich ist Stufe 2 *fis* etc.

Da das neue System keine Versetzungszeichen und keine Vorzeichnungen und nirgends Ausnahmen kennt, so versetzt jeder Musiker noch viel leichter die Stufen als früher, daher das Transponieren auch auf diesem Wege leichter ist, mithin es entschieden verlangt werden kann.

Will der Componist dass das *c* auf dem *F*-Horn geblasen wird, so schreibt er dann nur die Bemerkung: *F*-Horn hin und der Hornist bläst dann entweder 8 statt 1, oder — er denkt sich dass 1 *g* ist und richtet sich auch die anderen Töne darnach ein. Schreibt man also in *c-dur* und will man „verstimmte“ Instrumente anwenden, so bläst der Clarinettist auf der *B*-Clarinete 3 statt 1, auf der *A*-Clarinete 4 statt 1 und so transponiert sich jeder seine Noten nach dem betreffenden Instrument. Dass dieses Verlangen kein Hirngespinnst, sondern eine zuverlässlich durchführbare Sache ist,

beweisen unsere Wiener Operntheaterhornisten, welche, wie ich schon früher erwähnte, alles auf dem *F*-Horn blasen, mag es für was immer für eine Horngattung geschrieben sein. Erwidert man, dass das Künstler seien, so kann man dem entgegen, dass minder geschickte Bläser die Zuflucht bei gleichgiltigen Stellen zu den Instrumenten mit *C*-Stimmung (*C*-Clarinetten, Hörner und Trompeten) nehmen, bei Wichtigem dagegen die Noten schriftlich transponieren lassen werden. Das ist dann ihre Sache oder die ihres Capellmeisters. In der Partitur aber könnte und sollte man immer nur klar die richtige Tonhöhe anzeigen, **so dass jeder Anfänger in der ersten Musikstunde aus der reichsten Partitur z. B. jedes eingestrichene *c* so sicher herausfinden würde wie der 6jährige *A-B-C*-Schütz den Buchstaben *a* aus jedem Buche, jeder Zeitung, herauszufinden im Stande ist.** Welche Abkürzung des Unterrichtes wäre das, wie leicht würde da „die Kunst zu instrumentieren“ sein!

Ein einfaches Verzeichnis, eine einzige Tabelle für alle Instrumente, auf welcher der Umfang, die Schallstärke und die natürliche Lage durch dickere und dünnere Striche unter einem, den gesamten Tonumfang darstellenden Notenplan sichtlich gemacht würde, müsste es jedem musikgebildeten Menschen bald möglich machen, beispielsweise: jedes Clavierstück, für Orchesterinstrumente zu setzen, während heute mitunter Componisten von Weltruf, ihre Werke von Andern instrumentieren lassen, da ihnen die unzähligen Regeln und Ausnahmen der Schreibart für die Instrumente nicht ganz geläufig sind.

X.

Darstellung der Tondauer.

Obwohl ich die bisherige Darstellung der Tondauer zweckmässiger finde, als die Bezeichnung der Tonhöhe, erkenne ich doch auch bei dieser viel Ueberflüssiges. Wozu braucht man

den $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{12}{4}$ Takt, wenn sich ihre Notenwerte ebensogut mit dem $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takt darstellen lassen? Könnte man nicht den Notenstiel und den Taktstrich ersparen? Sollte es nicht möglich sein die Verlängerung der Töne ohne erneute Notenangabe und den dazu gehörenden Bindebogen weglassen zu können? Gienge es denn gar nicht, dass man am Clavier die rhythmisch verschiedene Construction der Stimmen bei vielstimmigen Fugen einfacher, klarer darstelle als jetzt, wo die Noten so aufeinander gepfercht sind wie die Häringe in einem Fasse? Sollte man nicht leichtfassliche Repetitionszeichen öfter als bisher anwenden?

Mancher Lernende fragt: woher stammt die oder jene Sonderbarkeit der alten Schrift? Auch hierauf ertheilt die Musikgeschichte die erklärende Auskunft. In einem Falle erzählt sie uns sogar, dass religiöser Mysticismus bei der Notenschrift eine Rolle spielte.

Gewiss erräth niemand, der es nicht erfuhr, wie das Zeichen für den $\frac{4}{4}$ Takt $= C$ entstanden ist. Jeder hält das Zeichen für ein lateinisches *C* und meint, dass es der Anfangsbuchstabe irgend eines ihm unbekannten Wortes sein mochte. Dem aber ist nicht so.

Zur Zeit als dieses Zeichen entstand, existierte der Glaube: weil sich die höchste Vollkommenheit in der Gottheit gipfele und diese aus einer Dreieinigkeit bestehe, so müsse auch jede Vollkommenheit auf der ganzen weiten Gotteswelt, ohne Ausnahme dreitheilig sein; demnach erklärte man den $\frac{3}{4}$ Takt und seine Abarten als den musikalischen Ausdruck höchster Vollkommenheit und zeichnete ihn seiner Hoheit entsprechend mit einem Kreise, als dem Sinnbild der unendlichen Vollkommenheit vor, während der, damals als minder vollkommen angesehenen $\frac{4}{4}$ Takt, zum Zeichen seiner Unwürdigkeit und Mangelhaftigkeit nur mit einem halben Kreise notiert wurde. Heute, wo wir in der Symmetrie als Grundgesetz reinsten Schönheit, sowohl beim Auge als auch beim Ohr, das Verhältniss von 1 zu 2 empfinden und erkennen, gilt uns der, durch 2 theilbare $\frac{4}{4}$ Takt einheit-

licher als der $\frac{3}{4}$ Takt — aber: einem Publicum wird der $\frac{3}{4}$ Takt heute noch als der vollkommenste erscheinen.

Unsere lieben Wienerinnen, diese gebornen Meisterinnen in der Beherrschung des $\frac{3}{4}$ Taktes, mögen nicht wenig stolz darauf sein, dass ihr vielgeliebter Walzertakt vor einigen Jahrhunderten heiliggesprochen war, während die schnöde Gegenwart ihren fanatischen Cultus desselben nicht immer als gottesfürchtig anerkennen will.

Auch für die Entstehung der vielen Taktarten liefert die Musikgeschichte eine Erklärung. Sie theilt uns mit, wie man früher durch die kürzeren und längeren Taktarten das verschiedene Tempo darstellte, weil man noch nicht darauf verfallen war, das Tempo durch Worte vorzuschreiben. Der $\frac{3}{8}$ Takt z. B. war also schneller als der $\frac{3}{4}$ Takt. Heute hat diese Art Unterscheidung gar keine Bedeutung, keinen Sinn und keine Berechtigung mehr. Niemand spielt das im $\frac{3}{8}$ Takt geschriebene Largo des *C-moll*-Concertes von Beethoven langsamer als das im $\frac{3}{4}$ Takte notierte Scherzo seiner 9. Symphonie, bei welchem man das Tempo so schnell nimmt, dass man in jedem Takt nur Eins zählt, da sonst der Athem zum 3 zählen nicht ausreicht.

Aus diesem Grunde stellte ich mir nur folgende Taktarten auf.

$\frac{2}{4}$	zugleich für	$\frac{2}{2}$	und	$\frac{2}{1}$
$\frac{3}{4}$	„	„	$\frac{3}{8}$	„ $\frac{3}{2}$
$\frac{4}{4}$	„	„	$\frac{4}{8}$	„ $\frac{4}{2}$
$2:\frac{3}{8}$	statt	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{16}$
$3:\frac{3}{8}$	„	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{4}$
$4:\frac{3}{8}$	„	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{12}{4}$

Zur Erleichterung für den Spieler, namentlich für den Lernenden, sollte man die hier als überflüssig bezeichneten Taktarten bei Neudrucken in normale übersetzen und die richtige Schnelligkeit durch entsprechende Tempobezeichnungen angeben.

Das Taktzeichen schrieb ich wie bisher am Anfang des Stückes und gilt dasselbe ebenfalls so lange fort, bis es durch

ein anderes abgelöst wird; demnach gilt es bis zu Ende, wenn keine neue Taktart mehr folgt.

Wie bisher enthält jeder Takt soviel Notenwerte, als es das Taktzeichen vorschreibt; die Abgrenzung der Takte findet aber bei gedruckten Noten nicht durch Taktstriche statt, sondern wie bei der Wortschrift durch Lücken zwischen den Takten.

Auf diese Art erspart man dem Auge ein Zeichen und gibt ihm Gelegenheit bei der Lücke auszuruhen. Die Zusammengehörigkeit der Notenwerte wird übrigens bei gedruckten Noten noch durch den Schlüsselstrich dargestellt, welcher zugleich als Zusammenzähler der Notenwerte, das heisst als Taktstrich, verwendet wird.

Wo der Schlüsselstrich beginnt, fängt der Takt an, wo er endet, hört er auf. Bei geschriebenen Noten behält man den alten Taktstrich bei, weil man beim Schreiben gerne ein bereits liniertes Papier (einzeilig liniertes Schreibheft) benützt, um sich das beständige Ziehen der Linien zu ersparen.

Beim Drucken aber erhält der Setzer die Weisung, jeden Taktstrich in eine Lücke umzuwandeln. Möglich, dass sich auch fürs Schreiben praktisch, ein unterbrochen liniertes Papier wird vorbereiten lassen, um die das Auge belästigenden Pfähle zu beseitigen.

XI.

Als ich nachsann, wie man auch die Notenstiele und Pausenzeichen möglichst verringern könne, fiel ich bei dem Entwurfe für die Gestalt der Notenwerte, auf folgende Methode: Pausen werden durch Null 0 bezeichnet, der Wert der Noten und Pausen wird durch Abzeichen dargestellt, welche man bei den Ziffern (inclusive der 0) anbringt.

(Hier diene der Ton 1 (c) als Beispiel, selbstverständlich gilt dieselbe Methode auch für alle anderen Ziffern.)

$\textcircled{1} = \circ =$ ganze Note

$\textcircled{1}$ oder $\widehat{(1)}$ $\textcircled{1} = \textcircled{\text{p}} =$ halbe Note

1 (ohne Abzeichen) $= \textcircled{\text{p}} =$ viertel Note

$\frac{1}{-}$ oder $\frac{1}{\text{—}}$ $= \textcircled{\text{p}} = \frac{1}{8}$

$\frac{1}{=}$ oder $\frac{1}{=}$ $= \textcircled{\text{p}} = \frac{1}{16}$

$\frac{1}{\equiv}$ oder $\frac{1}{\equiv}$ $= \textcircled{\text{p}} = \frac{1}{32}$

$\frac{1}{\equiv}$ oder $\frac{1}{\equiv}$ $= \textcircled{\text{p}} = \frac{1}{64}$

$\frac{1}{\equiv}$ oder $\frac{1}{\equiv}$ $= \textcircled{\text{p}} = \frac{1}{128}$

Die bisherige Methode, Noten durch einfache Punkte um die Hälfte, durch Doppelpunkte um $\frac{3}{4}$ und durch dreifache Punkte um $\frac{7}{8}$ ihres Wertes zu verlängern, finde ich ebenso compliciert als unzureichend. Sie ist selbst für die Werte, welche sie bezeichnen kann, sehr umständlich, verursacht viel Kopfrechnen und stellt an das Gedächtnis des Spielers die Anforderung, dass er lange Zeit hindurch beständig daran denke, dass die Note noch fortgilt, obwohl die Schrift seinem Gedächtnis nirgends durch ein Zeichen zu Hilfe kommt.

Es darf daher nicht befremden, wenn Schüler solche doppelt und dreifach punktierte Notenwerte nicht genug einhalten. Ausserdem ist das bisherige System der Verlängerungspunkte zu dürftig, es bietet viel zu wenig Mittel für die mannigfaltigen Wertverhältnisse. $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$ etc. kann man nie durch Punkte darstellen und nie kann man aus kurzen Noten durch Punkte lange machen. Wohl gibt es ein Mittel, um alle Wertverhältnisse darzustellen, dasselbe ist aber so verzweifelt umständlich, dass es in seiner Lästigkeit sehr ärgerlich an das alte System der Nebenlinien für hohe

und tiefe Töne, und an die vielen Versetzungszeichen erinnert. Dieses System der Tonverlängerung ist das der Notenaneinanderreihung, bei welchem man durch „Ligaturen“ = Bindungen anzeigt, dass man wohl die erste anschlagen, die andern aber nur forthalten soll.

Das Tonverlängerungssystem ist demnach sehr primitiv und umständlich zu handhaben. Ich verfiel daher darauf, dass man es ändern könne, indem man dem Punkt eine andere Bedeutung beilegt. Ich meinte, dass man durch fortlaufende, rhythmisch deutungsfähige Punkte die Fortdauer eines Notenspostens, ungefähr in ähnlicher Weise anzeigen könne, wie die Fortdauer eines Postens bei den Rechnungen eines kaufmännischen Contos. — So grübelnd, fand ich ein System, durch welches ich mit Punkten jede Note so lang machen kann, als man will. Mittelst dieser Punkte kann ich ebenso gut an eine lange Note jeden beliebigen kürzeren Notenwert anhängen, wie auch an jede beliebig kurze, jeden beliebig langen Wert.

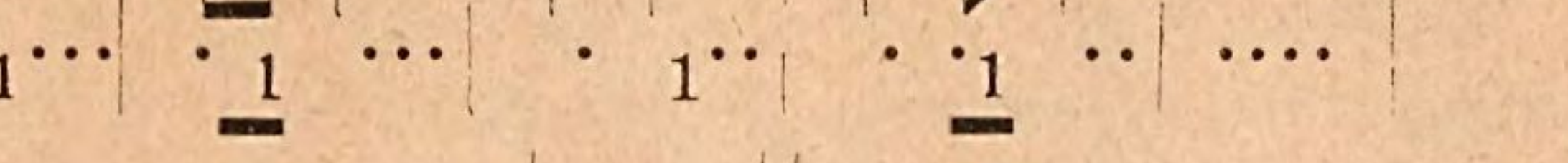
Das geschieht so:

Jeder Takt zeigt durch Anordnung seiner Ziffern stets die durch das vorhergehende Taktzeichen angegebene Taktgliederung, das heisst:

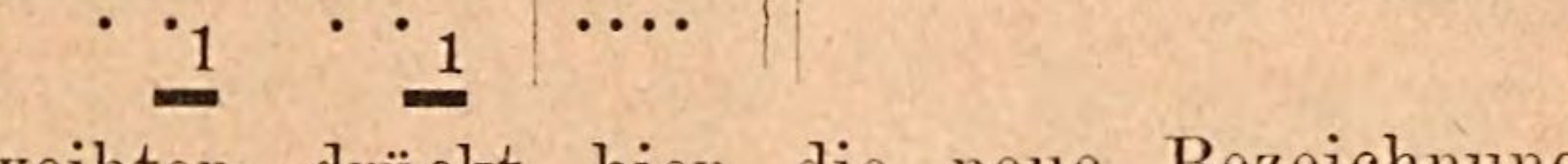
der $\frac{2}{4}$	muss 2 Glieder,
„ $\frac{3}{4}$	„ 3 „
„ 4	„ 4 „
„ $2 : \frac{3}{8}$	„ 2 „
„ $3 : \frac{3}{8}$	„ 3 „
„ $4 : \frac{3}{8}$	„ 4 Glieder aufweisen.

Um die Note durch Verlängerungspunkte beliebig ausdehnen zu können, mache ich den Verlängerungspunkt *unabhängig* von der Dauer der vorausgehenden Note. Der Wert des Punktes wird also nicht von dieser sondern von der Dauer des Takttheiles bedingt, bei welchem er steht. Nachfolgende Nebeneinanderstellung der alten und der neuen Schreibart zeigt, wie diese Regel zu verstehen ist.

Alt $\frac{4}{4}$ (Ton c) 

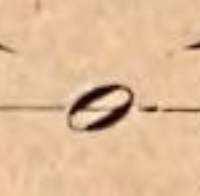
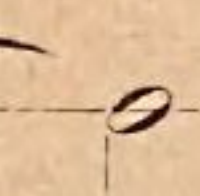
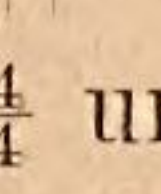
Neu $\frac{4}{4}$ (Ton 1) 





Dem Eingeweihten drückt hier die neue Bezeichnung genau die Noteneintheilung der alten Schrift aus. Man sieht, dass Punkte ohne Abzeichen Viertel bedeuten, Punkte ober einem Geltungsstrich werden als Achtel gezählt. Auf diese Art kann man die ganze Note so 1 . . . statt so (1) und die halbe so 1 . statt so (1) (1) bezeichnen.

Sollte man bei langen Noten oder Pausen die ganzen sowie halben Noten und Pausen ungern vermissen, so kann man dieselben ebenso anzeigen wie früher. Man kann mithin so schreiben (1)  |  statt so 1 . . . | . . . | . .

oder (alt) | =    In diesem Falle gilt also ein ganzeingeringelter Punkt  $\frac{4}{4}$ und ein halbeingeringelter Punkt  $\frac{2}{4}$.

Die neue Notenschrift zeigt also auch bei der Bezeichnung der verschiedenen Tonlängen eine Einfachheit und Elasticität, welche den Componisten und Spielern höchst angenehm sein könnte.

XII.

Eine besondere Behandlung erfordert die Darstellung des $2 : \frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$), $3 : \frac{3}{8}$ ($\frac{9}{8}$) und des $4 : \frac{3}{8}$ ($\frac{12}{8}$) Taktes.

Rücksicht nehmend auf die häufig vorkommende Mischung von Achteln, gewöhnlichen und punktierten Vierteln, liesse sich die Notation in diesen Taktarten so vereinfachen:

$$\begin{array}{lcl} 1 \text{ ohne Abzeichen} & = & \frac{1}{4} \text{  } \\ \frac{1}{1} & = & \frac{1}{8} \text{  } \\ 1 \text{ —} & = & \frac{3}{8} \text{  } \end{array}$$

Bei Achtelnoten zieht man für je $\frac{3}{8}$ einen Geltungsstrich, z. B. $2 \times \frac{3}{8} (\frac{6}{8})$ — — | $3 \times \frac{3}{8}$ — — — | $4 \times \frac{3}{8}$ — — — — || ebenso bei Sechzehnteln etc.

Wenn man just wollte, könnte man statt der Verlängerungspunkte für $2 : \frac{3}{8} (\frac{6}{8})$ auch einen punktierten Halbring $\smile \frown$ oder im $4 : \frac{3}{8} (\frac{12}{8})$ einen punktierten ganzen Ring $\bigcirc$ anwenden.

Bei $\frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Takten, in welchen selten $\bullet$ $\bullet$, dagegen oft punktierte $\bullet$ vorkommen ist es besser $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$ zu schreiben um die $\bullet$ mit einer Ziffer angeben zu können.

Allenfalls vorkommende $\frac{5}{4}$ und $\frac{7}{4}$ Takte bezeichnet man nach demselben System wie den $\frac{4}{4}$ Takt.

Ausnahmsrhythmen, wie z. B. Quintolen, Septolen, Nove-molen etc. bezeichnet man ähnlich wie sonst, daher gebraucht man die Geltungsstriche der nächst niederen normalen Eintheilung, umzieht die Gruppe mit einem Bogen und gibt innerhalb desselben, durch entsprechende Ziffern die Zahl der in die Gruppe zusammengehörigen Noten an, z. B.:

$$\begin{array}{ccc} \overbrace{13568}^5 & \overbrace{1356853}^7 & \overbrace{135356568}^9 \\ \hline \hline \end{array}$$

Bei der Triole scheint eine Sonderbezeichnung nicht nöthig. Die Triole kommt so oft vor, dass man an die richtige Behandlung derselben gewöhnt ist.

Auch unterscheidet das Auge sofort ob 3 oder 2 Noten $\left\{ \begin{array}{l} \text{auf} \\ \text{unter} \end{array} \right\}$ dem Geltungsstrich stehen, mithin: ob die Noten Triolen oder gewöhnliche Noten sind. Nur bei Triolen in Viertel-, noch mehr bei Triolen in halben Noten, sollte man stets die Sonderstellung der Noten durch $\widehat{3}$ angeben, damit jedes Missverständnis vermieden werde.

Dieselben Bemerkungen gelten für Quartolen, wenn sie plötzlich an die Stelle dreitheiliger Rhythmen gesetzt werden, z. B. *Cis-moll*-Scherzo von Chopin, bei welchem man über die 4 Viertelnoten des ersten $\frac{3}{4}$ Taktes $\widehat{4}$ schreiben muss. Ebenso wie da die Quartole, muss auch jede andere ausnahmsweise Eintheilung sichtbar gemacht werden.

Zweckmässig ist es bei gemischten Rhythmen die Schreibart so zu wählen, dass die gemeinsamen Taktzeiten durch Geltungsstriche sichtbar gemacht werden. So z. B. ist es besser die zweite Etude, Op. 25, von Chopin im $\frac{2}{4}$ Takt statt im $\frac{4}{4}$ Takt zu schreiben. Nämlich so:

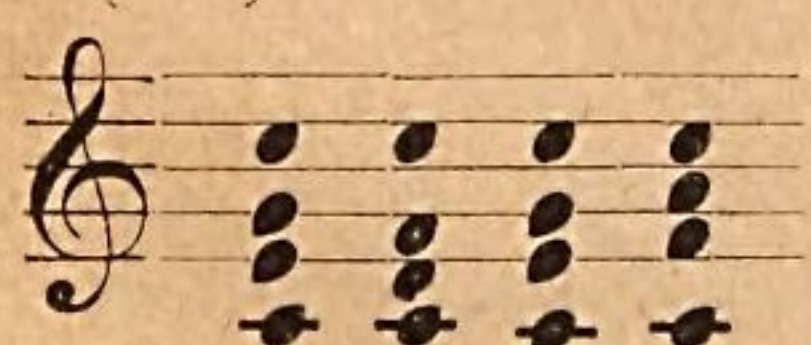
2	1 2	1 4 2	1 2	1 7 8
	s		s	
1	8	1	8	1
	5	u		

XIII.

Darstellung der Mehrstimmigkeit in einer Hand.

Solange bei mehrstimmigen Clavier-Compositionen alle Stimmen einer Hand gleichen Rhythmus haben, ist die Darstellung dieselbe wie bei der Einstimmigkeit. Ziffern ohne Abzeichen stellen also Viertel vor und auf dem Schlüsselstrich gezogene Geltungsstriche dienen allen Stimmen.

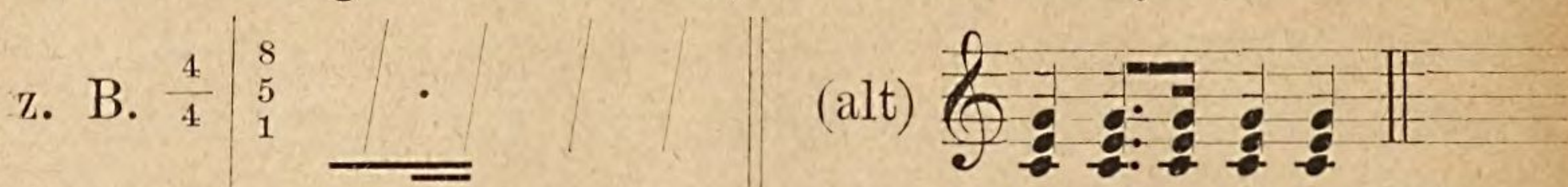
Eine bedeutende Erleichterung für das Notenlesen entsteht, wenn man Töne, die sich wiederholen, nur das erstemal genau hinschreibt, dagegen bei der Wiederholung nur einen kleinen wagrechten Strich (als Repetitionszeichen) zieht, z. B.

(alt)	(neu)																	
	so:	<table style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr><td>1</td><td>—</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>8</td><td>6</td><td>8</td><td>8</td></tr> <tr><td>5</td><td>3</td><td>5</td><td>6</td></tr> <tr><td>1</td><td>—</td><td>—</td><td>—</td></tr> </table>	1	—	—	—	8	6	8	8	5	3	5	6	1	—	—	—
1	—	—	—															
8	6	8	8															
5	3	5	6															
1	—	—	—															
	statt:	<table style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr> <tr><td>8</td><td>6</td><td>8</td><td>8</td></tr> <tr><td>5</td><td>3</td><td>5</td><td>6</td></tr> <tr><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr> </table>	1	1	1	1	8	6	8	8	5	3	5	6	1	1	1	1
1	1	1	1															
8	6	8	8															
5	3	5	6															
1	1	1	1															

Werden zwei oder mehr ununterbrochen übereinander liegende Töne repetiert, so zieht man in Form eines schrägen Striches nur ein Repetitionszeichen für alle Noten, z. B.

		statt
8	/ / / /	8 8 8 8
5		5 5 5 5
1		1 1 1 1

Die neue Schrift lässt sogar eine Anwendung dieser Wiederholungszeichen da zu, wo sich der Rhythmus verändert,



Die Anforderung, welche bei diesen Repetitionszeichen an die Gedächtniskraft des Musikers gestellt wird ist gering, da der Ausübende nur an die unmittelbar vorhergehenden Töne zu denken hat.

Das Gedächtnis wird also nicht so angestrengt wie bei Repetitionen, bei welchen sich der Ausübende gleich eine ganze Gruppe verschieden hoher und langer Töne zu merken hat.

Diese Art von Wiederholungszeichen sind demnach nichts als eine Erleichterung für den Musiker, denn der Spieler erfährt bei den kleinen Repetitionszeichen sofort, dass er da nichts Neues und doch wieder zugleich unzweifelhaft was er zu spielen hat und so wird der Blick nur auf die Ziffern gelenkt, mit denen die neuen Noten bezeichnet werden.

Noch eine Vereinfachung könnte man sich erlauben. — Wenn beide Hände gleiche Eintheilung haben, z. B. Cramer Etude Nr. 4 etc., so kann man den Geltungsstrich zwischen beide Hände ziehen, um das Auge mit 2 Strichen zu verschonen. — Auch kann der Fall vorkommen, dass man statt immerwährenden Lagenzeichen, so lange es nöthig ist eine Lagenlinie zieht. Diese Erleichterung wird besonders bei weitgriffigen Accorden, z. B.



Dabei hat man den grossen Vortheil, dass man gar nicht acht zu geben braucht, die Ziffern ja nicht zu hoch oder zu tief zu schreiben, weil das in solchem Falle ganz gleich bleibt, da die unteren Noten des nächst höheren Schlüssels gleich sind: den oberen Noten des unteren Schlüssels.

*) Anmerkung. Enger noch wird die Schrift, wenn man sie ohne Lagenstrich so ausführt, wie es Seite 29 oder 30 angegeben ist.

XIV.

B. Darstellung rhythmisch verschiedener
Mehrstimmigkeit.

Die Fixierung mehrerer rhythmisch verschiedenen Stimmen wie sie die Notierung 5-stimmiger Clavier-Fugen bedingt, gehört unzweifelhaft zu den schwierigsten Problemen jeder Musikschrift. Man kann diese Aufgabe als den Prüfstein jeder Notation betrachten; eine Unzulänglichkeit nach dieser Seite zu bricht jeder neuen Schrift das Genick und macht ihre Einführung überflüssig, weil die alte Schrift die Fähigkeit besitzt, 5-stimmige Fugen, sogar mit Verdoppelungen der Stimmen, auf den 2 Notensystemen nachweisbar ganz genau zu notieren.

Die alte Schrift leistet thatsächlich dieses Kunststück, doch frage man nur nicht zu sehr, wie sie es zustande bringt. Wüsste man nicht, dass es Musiknoten sind, fürwahr, man könnte die vielfach ineinander verschlungenen Linien für kabbalistische Zeichen, unheimliche Drudenfüsse und dergleichen halten. Grauenhaft verschlingen und verästen sich da die Linien. So mag das Zauberbuch des Doctor Faust ausgesehen haben. Kein Wunder, wenn den Schüler ein Schauer erfasst und er ein Kreuz schlägt, auch wenn $\flat$ vorgezeichnet ist.

Es gehört viel Uebung und viel Scharfsinn dazu die vielen Notenknäuel zu entwickeln, welche eine mehrstimmige Fuge mit der alten Schrift auf 2 Zeilen zusammengepresst zeigt; die Lösung der Knoten gelingt nur bei unausgesetzter anstrengender Rechnung und bei einer Gedächtniskraft, welche genug kräftig ist, um die erkannten Wertverhältnisse genau festhalten zu können.

Die neue Notenschrift könnte die verschiedenen Eintheilungen mehrerer Stimmen auf dreifache Art darstellen.

1. Mit Zuhilfenahme der Verlängerungspunkte.

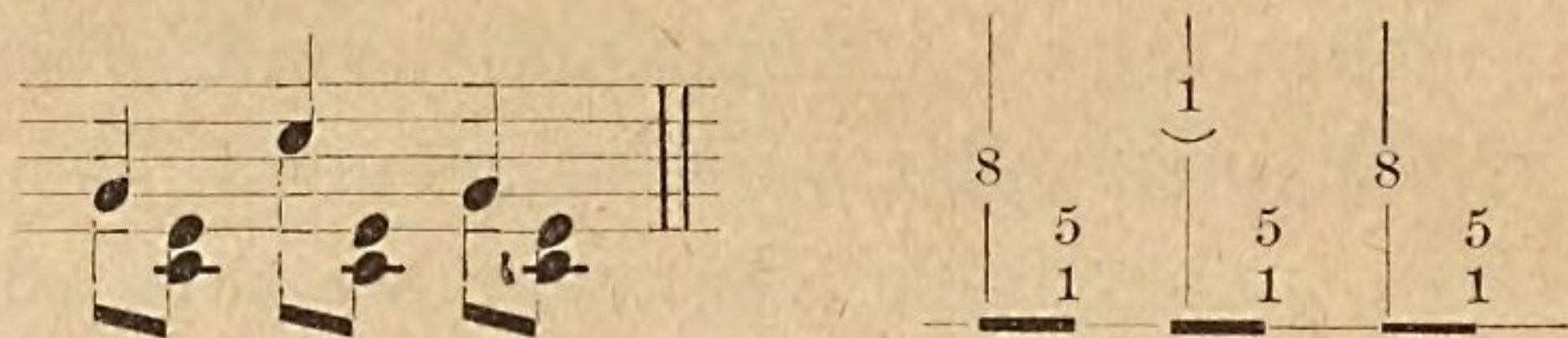
(alt)		(neu)	<table border="0"> <tr> <td>$\frac{1}{8}$</td> <td>.</td> <td>.</td> <td>s</td> <td>$\frac{1}{8}$</td> <td>.</td> <td>.</td> <td>.</td> </tr> <tr> <td>5</td> <td>.</td> <td>6</td> <td>1</td> <td>.</td> <td>.</td> <td>5</td> <td>.</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>.</td> <td>1</td> <td>3</td> <td>1</td> <td>.</td> <td>.</td> <td>.</td> </tr> </table>	$\frac{1}{8}$	.	.	s	$\frac{1}{8}$	.	.	.	5	.	6	1	.	.	5	.	1	.	1	3	1	.	.	.
$\frac{1}{8}$	.	.	s	$\frac{1}{8}$	.	.	.																				
5	.	6	1	.	.	5	.																				
1	.	1	3	1	.	.	.																				

In diesem Fall schreibt man soviel Verlängerungspunkte, als man Notenwerte braucht. Diese Schreibart empfiehlt sich aber nur für kurze Stellen, langsame Rhythmen, weniger für schnelle Noten oder für solche von auffallend verschiedener Länge.

2. Mit Zuhilfenahme der alten Schreibart, also mit Notenstielen, welchen man verschiedene Richtung gibt.

Dieses Auskunftsmittel ist dann anzuempfehlen, wenn die Noten dadurch zweierlei Bedeutung haben, dass sie gleichzeitig kurz und lang gedacht werden sollen, ein Fall, welcher in der modernen Claviermusik sehr häufig vorkommt, z. B. Mendelssohn 5. Lied ohne Worte.

Die zweifache Geltung der Stimmen zeigt man so an: Eine Deutung notiert man durch Geltungsstriche auf der Schlüssellinie und für die andern zieht man Notenstiele nach auswärts und versieht sie, wo es nöthig ist, mit selbständigen Geltungsstrichen:



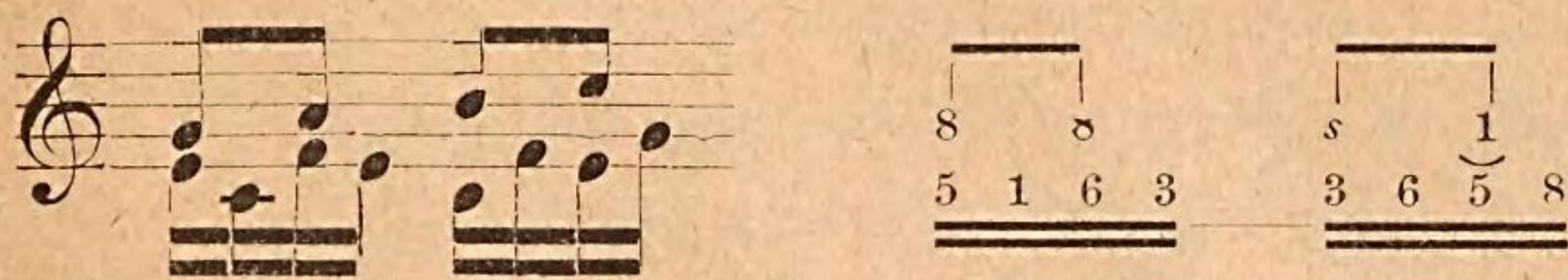
Gut ist es, wenn man bei Mischung der Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit die fortlaufende Stimme, namentlich die der Melodie, räumlich gleich hoch schreibt.

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & 8 & 8 & s & 1 \\
 & & & & & & \overline{8} \\
 & & & & & & 5 \\
 \text{z. B.} & \frac{3}{4} & \frac{3}{4} & \frac{3}{4} & \frac{3}{4} & \frac{3}{4} & \frac{1}{4} \\
 & & & s & & & \overline{1} \\
 & & & 8 & & &
 \end{array}$$

Nöthigenfalls kann man das, auch bei der alten Schrift gebräuchliche Stimmführungszeichen anwenden:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & & & 1 \\
 & & & & & & \overline{8} \\
 & & & 8 & 8 & s & 5 \\
 & & & 3 & & & \overline{1} \\
 & & & s & & & \\
 & & & 8 & & &
 \end{array}$$

Auch zwei verschiedene Stimmen lassen sich noch ziemlich deutlich mit Notenstielen auf einer Linie notieren. Wieder kann man hier die Geltungsstriche einer Stimme auf die Linie setzen und sie bei der andern Stimme auswärts ziehen, z. B.



doch gibt es eine noch bequemere Schreibart, welche sich unbedingt bei der Mehrung der Stimmen als eine Nothwendigkeit erweist.

Bei 3, 4 und 5 Stimmen verwirren sich nämlich die Stimmen, wenn man sie auf einer Linie notiert, und zwar noch mehr als bei der alten Schrift, so dass die neue Schrift vollständig hinfällig wäre, wenn nicht gerade sie ein ganz ausgezeichnetes, bisher nicht mögliches Auskunftsmittel böte.

XV.

Sonnenklar, leicht fasslich lassen sich rhythmisch verschiedene Stimmen nur dann notieren, wenn jede Stimme einzeln geschrieben wird. Diese Darstellung aber ist bei dem alten Notensystem nicht durchführbar, weil sie räumlich zu ausgedehnt ist. Schriebe man bei 4-stimmigen Fugen jede Stimme auf ein eigenes System, so nähme das mehr als eine Drittelseite des gewöhnlichen Notenformates ein. Einerseits würde das die Uebersicht erschweren, fast unmöglich machen; andererseits aber würde es auch den Preis der Noten so steigern, dass Niemand um eine so theuer erkaufte Bequemlichkeit stünde.

Anders ist dies bei der neuen Schrift. Schreibt man bei einer 4-stimmigen Fuge jede Stimme auf eine Linie, welche ein für allemal ausschliesslich nur für sie bestimmt ist, so nehmen die 4 Linien, zusammengerechnet, doch noch immer nicht soviel Platz weg, als dieselben Stimmen in der

enggedruckten Peters-Ausgabe des wohltemperierten Claviers von Bach auf den 2 Notenzeilen einnehmen.

Meint jemand, dass das Lesen dessenungeachtet schwerer werde, weil es **vier** Systeme seien, die man lesen müsse, so irrt er. Bei der neuen Schrift sind die 4 Linien ein System, weil der Schlüssel für alle vier einheitlich ist.

Selbst dann, wenn die Schlüssel verschiedene Lagen (Octaven) bezeichnen, bleibt doch immer das System noch ganz genau so einheitlich, als wenn man bei den alten Noten stellenweis Octavzeichen benützt. Noch nie hat da jemand gesagt, es sei ein neuer Schlüssel eingetreten. Jeder hat das Octavzeichen nur als eine Erlösung von den vielen Nebenlinien

Haendel, E-moll-Fuge.



begrüsst, und so dürfte auch jeder die neuen Schlüssel, die auch nichts anderes als Octavzeichen sind, ganz gerne sehen.

Man vergleiche doch selbst bei dem Seite 48 und 49 links und rechts stehenden Beispiele, welche Darstellung fasslicher ist, die alte oder die neue.

Diese Stelle aus der Fuge von Haendel ist nicht eine der schwerleserlichsten. Wenn ich nicht zu den schwersten Beispielen (*cis-dur*,-. beide *Cis-moll*-Fugen, die Fuge in *dis-moll* u. s. w. in Bachs wohltemperiertem Clavier oder die erste Seite aus J. Rubinsteins Transcription der Rheintöchterscene aus der Götterdämmerung) griff, so geschah es nur aus Rücksicht für den armen Setzer.

Die Darstellung rhythmisch verschiedener Stimmen auf 3 und 4 Zeilen ist bei der Claviermusik nicht neu. Wenn die Componisten in recht bittere Verlegenheit geriethen, wie sie

die vielen Stimmen durch Noten klar bezeichnen sollen, nahmen sie schliesslich Zuflucht zu 3, auch zu 4 Zeilen, mithin also zu 15 bis 20 Linien. Liszt that das sehr oft und Henselt stellte in seinem *F-moll-Concert* 4 Zeilen auf, um seine Massentruppen bequem einquartieren zu können. Was man bei Liszt als genial pries dürfte der Consequenz halber doch einige Aussicht haben wenigstens geduldet zu werden, umsomehr als die getrennte Aufzeichnung der Stimmen des gemeinsamen Schlüssels wegen fasslicher wäre als bei Liszt, wo der Bass und der Violinschlüssel vorgezeichnet ist. — Die Schreibart lässt noch eine Variante zu. Weisen mehrere Stimmen gemeinsamen Rhythmus auf so setzt man die rhy-

Haendel, E-moll-Fuge.

neu $\frac{4}{4}$

2	s	s	s	0 1 s 8	8 s 7 s	5 s 3 s	1
2		0 4 5 7	8				1
1	s	2 4	5	7 8 8	8 7	8 8	s
1	0 s		0 4 5 7	5	4	5 4	5
1		8	0 7 8 8	s		5 7	8 9

misch gleichen, also die zusammenklingenden Stimmen auf eine gemeinsame Linie und notiert die differenten Rhythmen abgesondert, z. B.

rechte Hand

1	$\frac{1}{1}$	.	.	$\frac{1}{1}$	—	—
1	0	8	—	—	—	—
	5	—	—	—	.	.

statt:

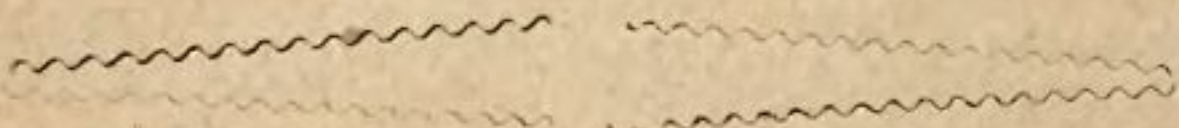
Die grosse Raumersparnis, welche die neue Schrift zulässt, befähigt dieselbe unzweifelhaft zur klaren Darstellung der Stimmen einer Partitur. Die geringe Ausdehnung der Schrift ermöglicht sogar die gesonderte Notierung der Stimmen jeder Instrumentengattung. Auch wenn jede Stimme separat geschrieben wird, braucht man, selbst zu Wagner'schen Par-

tituren kein grösseres Format als das des gewöhnlichen Notenpapiers. Für das Beethoven'sche Orchester reicht ein einfach liniertes Schreibheft von gewöhnlichem Quartformat aus. Die Partitur einer Ouvertüre nähme den Umfang eines mässig starken Schreibheftes ein.

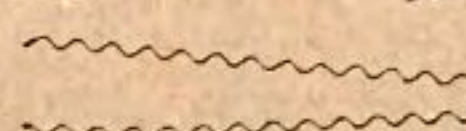
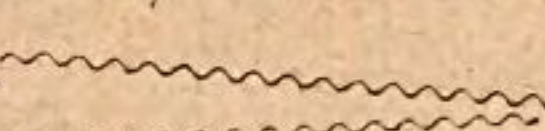
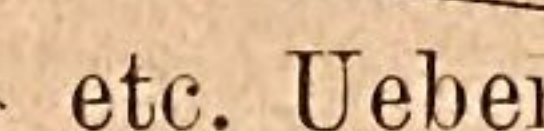
XVI.

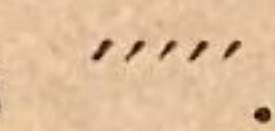
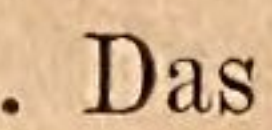
Damit glaube ich die Schrift in der Hauptsache klar gestellt zu haben, deshalb mögen hier in nur noch einige Details für gründlich musikalische Fachleute folgen, welche sich auf Specialbezeichnungen und die Vortragszeichen beziehen.

Die bisherigen Worte für den Vortrag entstammen der italienischen Sprache. Sie haben sich bei allen Völkern europäischer Bildung eingebürgert und sind somit international geworden. Bei Instrumental-Werken und bei Gesangscompositionen mit lateinischem Texte kann man die italienischen Bezeichnungen aus diesem Grunde allen anderen vorziehen, weil sie überall gleich gut verstanden werden. Dagegen mag man Vortragsworte bei andern Gesängen mit Ausdrücken der Sprache ihres Textes versehen: 1. weil diese Compositionen für eine bestimmte Nation gesetzt sind; 2. weil die Vortragenden, gerade beim Gesang, zuweilen weniger musikalisch unterrichtet und deshalb mit den italienischen Worten minder vertraut sind.

Besser noch als Worte sind Zeichen, sobald dieselben allgemein verstanden werden. Ein vorzügliches Zeichen ist das  und das  für die Zu- und Abnahme der Stärke; dasselbe ist so gut, dass es auch auf die Beschleunigung und Verzögerung des Tempos übertragen werden sollte. Die Angabe einer Tempobeschleunigung und der Rückkehr zum früheren Tempo ist gegenwärtig so umständlich, dass sie der Componist aus diesem Grunde meist ganz unterlässt; dieselbe liesse sich bequem durch folgendes Zeichen  ausdrücken. Ein Missverständniss wird

zuweilen durch das  verursacht. Will der Componist ein *decrescendo* haben, so fasst der Musiker das Zeichen  leicht so auf, als wenn er stark anfangen und dann schwächer werden solle. Dem könnte man vorbeugen, wenn man offene und geschlossene Gabeln anwenden würde.

Die geschlossene Gabel [] hätte dann anzuzeigen, dass der Anfang stärker als vorher zu nehmen sei, während man bei der offenen Gabel von der momentanen Stärke ausgehen, sie aber nach und nach abnehmen lassen solle. Wenn gleichzeitig mit einem  oder , ebenso bei Gebrauch des  oder  noch ein anderes Wort oder Zeichen angewendet werden soll, so schreibe man es in die Gabel hinein; dort ist dafür ein bequemer und sehr auffallender Platz, z. B.:  *accel*   *cres*  *decr*  etc. Ueberflüssig erscheint es die Bindung der Töne (das *legato*) durch Bogen darzustellen. Das *legato* braucht nämlich gar nicht angezeigt zu werden, denn das *legato* ist Regel und das *staccato* Ausnahme. Wo also nichts steht, bindet man die Töne. Soll die Bindung unterbrochen werden, so bezeichne man das durch ein Komma , Die Note vor dem Komma ist so abzukürzen, dass eine Lücke entsteht. Nach dem Komma gilt für unbezeichnete Töne wieder das *legato*.

Das gewöhnliche *staccato* zeige man nicht mit Punkten an, sondern mit kleinen Strichen von rechts nach links . Das kurze *staccato* (*staccatissimo*) mit kleinen Strichen von links nach rechts . Das getragene *staccato* oder *portamento* ähnlich wie bisher .

Vorschläge und Vorschlaggruppen werden wie bei der alten Schrift nicht mit in den Takt gezählt. Da es bei der alten Schrift misslich war, dass gerade die allerschnellsten Noten, die Vorschläge nämlich, mit winzig kleinen Noten, also weniger deutlich gestochen wurden, zeige man die Vorschläge so an:

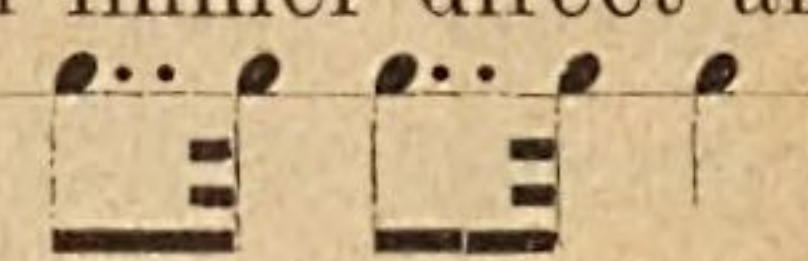
1) = „vorzeitiger“ Vorschlag.

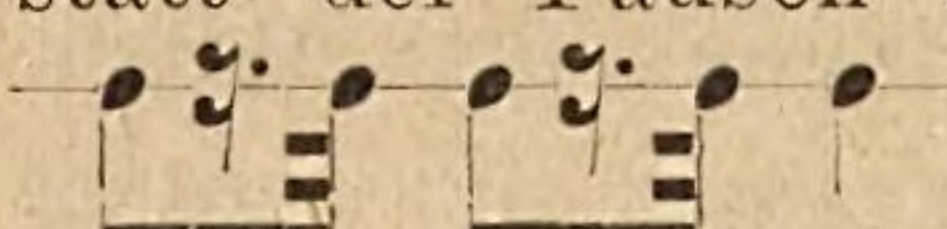
(1 = „rechtzeitiger“ „

Der vorzeitige Vorschlag beginnt vor dem Wert der Hauptnote.

„ rechtzeitige „ „ mit „ „ „ „

Auch bei Vorschlaggruppen mache man Unterschiede zwischen vorzeitigen und zwischen rechtzeitigen Eintrittten. Die vorzeitigen bezeichne man so: [135]6, die rechtzeitigen so: (135]6.

Bei punktierten Rhythmen wäre zu empfehlen, dass man dann, wenn die kurze Note so schnell wie ein Vorschlag gespielt werden soll, diese kurze Note auch immer direct als Vorschlag hinschreibe z. B., statt (alt)  oder neu $\underline{1 \dots 3} \quad \underline{1 \dots 3} \quad 1$ so: 1 3) 1 3) 1.

Um wie viel einfacher wären da die punktierten Stellen das 2. Satzes der *C-dur*-Phantasie op. 17 von Schumann zu lesen! Auch die punktierten „gerupften“ Rhythmen, bei welchen statt der Punkte Pausen erscheinen, würden leserlicher, wenn man statt der Pausen ein Komma setzte. Mithin statt so: (alt)  oder (neu) $\underline{1 \ 0 \ . \ 3} \quad \underline{1 \ 0 \ . \ 3} \quad 1$ so: 1 '3) 1 '3) 1.

Bei fortgesetzter Gleichartigkeit der Eintheilung wäre statt des fast nie verstandenen Wortes: simile (ebenso) das allgemein verständliche Gleichheitszeichen anzuwenden und zwar so: a) Zeichen für den Beginn $\square \div$ b) Zeichen für das Ende $\frac{\circ}{\square}$.

Mit der Gabel und dem $=$ zeigt man bei a) an was weiterhin „ebenso“ gespielt werden soll und mit den zwei Nullen bei b) zeigt man an, dass das „Ebenso“ bei den weiter folgenden nicht mehr gelten soll.

In diese Gabel a) kann man alles einzwängen: Finger-sätze, Eintheilungen Arpeggio's, Vortragszeichen — was man will und sichert sich bei Gabel b) das rechtzeitige Aufhören der Sequenz. Wie vereinfacht würden durch dieses Zeichen viele Stellen. Wie lästig, wie anstrengend ist das bei jedem Accord angesetzte Arpeggiozeichen bei der *Es-dur*-Etude Nr. 11 in Op. 10 von Chopin.

Man denke doch auch ein wenig an die armen Augen und an die Thatsache, dass Augenärzte schwachsichtigen Patienten zunächst das Clavierspiel verbieten. Wie überflüssig

ist bei der erwähnten Etude Chopins das immerwährende Zeichen $\}$. Ein Takt — und dann die Gabel mit dem Gleichheitszeichen —, das thäte für die weiter folgende Accorde vollkommen den Dienst. Ebenso würde bei Schumann der 2. Satz der *C-dur*-Phantasie op. 17 oder das Scherzo der *Fis-moll*-Sonate, desgleichen vieles im 1. Satz des *A-moll*-Concertes leichter zu lesen sein, wenn die beiden Gabeln gesetzt wären.

Die bisherigen Zeichen für die verschiedenen Stärkegrade könnten vielleicht bleiben. Wollte man auch diese noch einfacher gestalten, so könnte man sie allenfalls so verändern: statt: $\{ p, pp, ppp, f, ff, fff, mp, mf, fp, rinf, sfz, con tutta forza$

so: $\{ \overline{\text{I}} \quad \overline{\text{II}} \quad \overline{\text{III}} \quad \overline{\text{T}} \quad \overline{\text{II}} \quad \overline{\text{III}} \quad \overline{\text{+}} \quad \overline{\text{T}} \quad \overline{\text{T}} \quad \bullet \quad \bullet$

und zwar in der bezeichneten Lage, oder auch wagrecht oder verkehrt.

Wagrecht z. B. $\bullet$ — nach rechts und so: — $\bullet$ nach links weisend.

Das Zeichen ^ , ^ oder ^ für marcato ist sehr zweckmässig und sollte jedenfalls bleiben. Das Tenutozeichen für eine geringere Verstärkung, zugleich für das genaue Aushalten der Töne wäre besser durch einen kleinen Bügel: $\frown$ links von der Note anzubringen. Die gewöhnliche Krone $\frown =$ der Halt ist höchst sinngemäss und entschieden unverändert beizubehalten. Besonders lange Haltungen zeige man mit 2 Bogen an, so $\frown$

Höchst bequem ist die Darstellung von Stellen, welche sich in Octaven bewegen.

Octaven, welche in derselben Hand liegen, schreibt man

z. B. so: $\begin{array}{c|c} 2 & 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \\ \hline 1 & \end{array}$

In diesem Falle werden die Ziffern in derselben Hand doppelt (als Octaven) gerechnet.

Octaven, welche in 2 Händen vertheilt sind, wie z. B. die Scalen, welche in beiden Händen gleich sind, notiert man

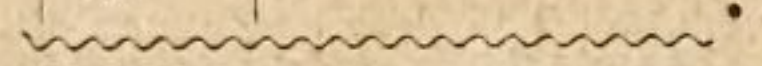
z. B. so: $\begin{array}{c|c} 2 & R \\ \hline 1 & L \end{array}$ 1 2 3 4 5 Wenn beide Hände Octavgriffe

zu spielen hätten, notiert man z. B. so:

$$\begin{array}{c|c} 2 & \\ \hline 1 & R \\ \hline & 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \\ \hline & \\ \hline 2 & L \\ \hline 3 & \end{array}$$

In solchen Fällen gilt also eine Ziffer für 4 Töne.

Das Tremolo zeigt man durch eine gewellte Linie am Schlüsselstrich an, so: . Ober dieselbe schreibt man die zwei Griffe, welche man tremolirt und fasst sie mit einer viereckigen, nach Seite des Schlüsselstriches offenen Klammer

ein, z. B. so: $\frac{4}{4} \left[\begin{array}{c} 5 \ 8 \\ 1 \end{array} \right]$  Will der Schreiber die Schnel-

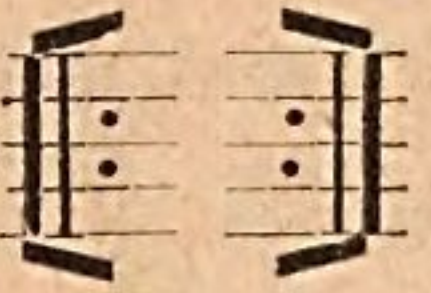
ligkeit nicht dem Spieler überlassen, verlangt er eine bestimmte Eintheilung, dann ist es besser das Tremolo durch kleine

Repetitionszeichen anzugeben, z. B.: $\frac{5 \ 8 \cdot / \cdot / \cdot /}{1}$

Das bisherige Apreggiozeichen verdeckt vielzusehr die Noten, weil es senkrecht gezogen wird. Man sollte dasselbe aus diesem Grunde wagrecht setzen, da es dann bei gleicher Deutlichkeit weniger belästigt, z. B.:

$$\frac{1}{8 \ 5 \ 1}$$

Zieht man es $\left\{ \begin{array}{l} \text{oben, so gilt es der rechten,} \\ \text{unten, so gilt es der linken,} \\ \text{oben und unten, so gilt es der rechten und linken,} \\ \text{mitten, so gilt es durchlaufend beiden Händen.} \end{array} \right.$

Die übrigen Zeichen D. C. (Da Capo) = vom Anfang, D. S. (Dal Segno) = vom Zeichen möge man unverändert beibehalten. Ebenso das einfache  und das doppelte Repetitionszeichen  und die Methode das Tempo mittelst Metronom zu bezeichnen.

Beim Clavier ist als Pedalzeichen, für gewöhnlich: der Pedalstrich, erfunden von Buwa anzuempfehlen. Bei besonders wichtigen Stellen, ungefähr von der Bedeutung solcher, welche man in der Buchstabenschrift mit fetten Lettern druckt, empfiehlt es sich eine eigene Linie für das Pedal zu ziehen und auf derselben die Dauer des Tretens genau durch Noten und Pausen vorzuschreiben. Wie und wann man das Pedal gebrauchen und vorschreiben soll, lehrt das in Wien bei Doblinger erschienene Pedalbuch des Verfassers.

XVII.

Mit diesen Angaben schliesse ich die Darstellung meines Systems. Was an Zeichen fehlt, gehört der Specialbezeichnung der verschiedenen Instrumente an. Diese wird jeder aus den bestehenden massgebenden Unterrichtswerken entnehmen können.

Auch diese Bezeichnungen einer Revision zu unterziehen, halte ich für überflüssig, das ist Sache der Fachmänner. Bin ich doch meiner Empfindung nach weiter ins Detail gegangen, als es bei einer Studie nöthig wäre, die voraussichtlich keine praktische Durchführung zu gewärtigen haben wird. Wenn ich das Thema so ins einzelne ausarbeitete, so geschah es der Consequenz wegen, um mich selbst zufrieden zu stellen und um vorneherein die unzähligen Fragen zu beantworten, welche in solchen Fällen an Erfinder gerichtet werden.

Im ganzen wundere ich mich, bis jetzt bei den vielen Menschen, denen ich mein System mittheilte, auf so wenig Widerstand gestossen zu sein. Vereinzelt wendete man ein, dass die neue Schrift nicht wie die alte ein Sinnbild für die Tonhöhe biete. Die alte Schrift ermögliche es, oft mit einem Blicke, die

Zusammengehörigkeit vieler Töne, z. B. als eine bestimmte *Dur*-Scala zu erfassen und deshalb schnell lesen zu können. Dem gegenüber ist zu antworten, dass das Bild der alten Schrift beim Wechsel der Schlüssel, beim Gebrauch der Octav- und der Versetzungszeichen kein durch und durch zulässiges, und dass das Notenlesen nur in *c-dur* und nur innerhalb der Töne ohne Nebenlinien sehr leicht ist. Mit der Entfernung von *c-dur*, mit Zunahme der Vorzeichnungen und Versetzungszeichen, ebenso der Ligaturen und Verlängerungspunkte, desgleichen mit der Vermehrung von rhythmisch verschiedenen Stimmen wird die alte Schrift immer verworrener.

Wenn die Künstler so kraus durcheinander geschriebene Stellen dennoch lesen, so ist es, weil sie das, was sie nicht durch das Auge erkennen, aus dem Zusammenhange errathen. Gar viel macht da die Gewohnheit. Auch bei der Buchstabenschrift entdecken wir, wenn wir etwas suchen, mit einem Blicke ob die aufgeschlagene Seite das gesuchte Wort und die Sache enthält oder nicht und — — wenn es niemals erreichbar, wäre in einer Ziffernreihe sofort die Töne der *C-dur*- oder in einer andern die Töne der *Es-dur*-Scala etc. zu erkennen — wer hindert uns denn im ersten Falle die Angabe der *C-dur*-Scala mit *1-dur*, im zweiten Falle mit *4-dur* hinzuschreiben? Thäten wir aber das, zeichneten wir *c-dur* vor, dann brauchten wir in solchem Falle die Noten gar nicht auszuschreiben, denn dann genügte es sie so zu notieren:

$$\frac{4}{4} \quad \underline{\underline{1 \text{ dur}}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad \underline{\underline{\quad}} \quad 5$$

Ebenso *hm* == harmonisch moll, *'mm* == melodisch moll. Solche Abänderungen bringt die Praxis mit sich; auf alle die, welche kommen könnten, zu verfallen, wäre eine ganz unnütze Mühe. Die Frage bei Beurtheilung einer neuen Schrift sollte demnach nur die sein ob ihr Grundgedanke praktisch, ob das System für die Bezeichnung der Tonhöhe, Tondauer und ob die Darstellung der Mehrstimmigkeit eine einfache und klare sei. Alles andere ist nebensächlich.

Sollte einer meiner Leser durch die Lecture angeregt sein, einen wirklichen praktischen Versuch zu machen, bin ich

gerne bereit, ihm mitzutheilen, auf welche Art ich mich trotz einer reichen Schülerzahl, welche mich vom Morgen bis zum späten Abend in Anspruch nimmt und, trotz der Abfassung dieser Studie, binnen Monatsfrist in das System so eingelebt habe, dass ich in demselben Noten leicht schreibe und lese.

Ob all die Mühe umsonst war? Ich glaube kaum. Nicht, dass ich meine, die Studie werde sofort das alte System niederreißen. — **Das** geht so schnell nicht. — So alte Einrichtungen fallen nicht über Nacht.

Wohl aber erschüttern derartige Untersuchungen den blinden Autoritätsglauben, welcher jeden Fortschritt lähmt und hergebrachte Schäden wie ein nothwendiges Uebel ansehen heisst. Sie regen an, gewohnte Dinge kritisch zu betrachten, ihre Eigenschaften, Fehler und Vorzüge zu studieren und damit entwickelt sich mit der wachsenden Erkenntnis auch nach und nach die fruchtbringende Erfindung und führt in einem lichten Augenblicke klare Köpfe zu einem erlösenden Mittel.

In einer Zeit lebend, in welcher man geneigt ist, nur die Gedanken als vernünftig anzusehen, welche, womöglich sofort, einen materiellen Gewinnst abwerfen, mag das geistige Grübeln, welches eine Arbeit wie die vorliegende verursacht, recht albern erscheinen, umsomehr, als Viele sofort ein lautes Gekläff über Neuerungssüchtigkeit und die freche Zumuthung erheben, dass man am Ende gar noch ein zweitesmal im Leben etwas lernen soll, nachdem es schon das erstemal nicht gerne geschehen war.

Derartige Verdammungen, meist ohne jede Prüfung herausgepoltert, sind stets im Gefolge jeder Forschung zu finden. Das war immer so und wird immer so bleiben, es hat aber schliesslich im grossen und ganzen den Fortschritt nicht aufgehalten.

Was brüchig wird, geht schliesslich doch auseinander. Auch die Tage der heutigen Notenschrift werden vielleicht einmal gezählt sein.

Ihre Erfindung war eine grosse That und von einer Tragweite, welche alles vorangegangene in tiefen Schatten stellt, denn

die Erfindung der gebräuchlichen Notenschrift schuf ein festes System für die Tonhöhe und die Tondauer — ein System, welches in seiner vollsten Entwicklung die Tonsetzer jede mögliche Eingebung fixieren lässt. Nie werden Erfinder von Notenschriften dieselbe Bedeutung erlangen, die Hucbald und Guido v. Arezzo in der Musikgeschichte einnimmt, ebensowenig als einer der unzähligen Menschen, welche nach Amerika segeln, die Bedeutung des Columbus erlangen wird. Aber ebensowenig als es die Achtung vor Columbus gebietet, nach Amerika nur auf wurmstichigen hölzernen Segelschiffen hinüberzufahren, statt auf Dampfern, in welchen man binnen 8 Tagen das erreicht, wozu Columbus 3 Monate brauchte, ebensowenig ist es unehrerbietig, nach Wegen zu forschen, auf welchen man schneller als bisher zum Ziele musikalischer Künstlerschaft gelangen kann. Ohne Veränderung gibt es keinen Fortschritt in der Welt, und weil dem so ist, trachte jeder nach Kräften, dass sich die Veränderung vernünftig, mit guter Ueberlegung vollziehe.

Ganz unvernünftig ist es, wenn Gelehrte gegen Erleichterungen beim Lernen eifern. Ebenso wie solche beim Janko-Clavier sagen, dass die technisch schweren Tondichtungen unserer klassischen Claviercomponisten an Wert verlieren wenn sie fortan leichter werden, ebenso werden solche Logiker sagen dass es schädlich wäre, wenn mehr Menschen als bisher dahin kämen eine Partitur lesen, verstehen und schreiben zu lernen. Als ob es Zweck der Kunst wäre schwer zu sein! Möchten doch solche Schwärmer für Patentierung des Wissens ihr Gelüste befriedigend Wagnersche Partituren in die altgriechische Notenschrift übertragen und zum eigenen Vergnügen Liszt's Compositionen auf der Orgel Hucbalds, deren Tasten mit den Ellbogen tractirt wurden, spielen, denn — da war beides — im ersten Fall das schreiben im zweiten das spielen noch unendlich schwerer — und die Musiker mithin — noch grössere Künstler als jetzt. —

Wer neidlos dem jüngeren Geschlecht aus vollem Herzen freudig einen Fortschritt gönnt der erkläre nicht alles als Blasphemie was gegen die eigene Gewohnheit läuft.

Das Alte war auch einmal neu und stürzte noch älteres und vernünftig ist nur, dass das Vernünftigere herrsche. Erweist sich etwas als ein Hemmnis, dann gewinnt man schon ein Recht über Abhilfe nachzusinnen.

Das Terzensystem der gebräuchlichen Notenschrift, erfunden für musikalisch beschränkte Verhältnisse, wird nachgeradezu immer beengender. Heute oder morgen wird sich die herkömmliche Notenschrift als unhaltbar erweisen und eine neue wird an ihre Stelle treten. Fast scheint mir heute der Zeitpunkt zu einer Ummodelung günstiger zu sein als morgen, denn gerade jetzt ist — namentlich bei dem verbreitetsten Instrumente, dem Clavier — die Zeit um, wo das materielle Anrecht auf das geistige Vermächtnis einer ganzen Reihe erhabener Tondichter und vorzüglicher Pädagogen erloschen ist,

Bach, Beethoven, Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Haydn, Händel, Hummel, Mozart, Mendelssohn, Mayer, Schubert. Schumann, Weber sind druckfrei. Das gibt an sich eine gar stattliche, reiche Literatur und deshalb wäre vielleicht jetzt ein geeigneter Zeitpunkt für die Einführung einer neuen Notenschrift, weil da die Verleger Werke der genannten Autoren herausgeben dürften, ohne durch Honorare für Componisten gehemmt zu sein.

Kaufmännisch beachtenswert ist es auch, dass es gesetzlich nicht gestattet ist, die Eigenthümlichkeiten einer Ausgabe nachzunehmen. Wer also beispielsweise Compositionen von Beethoven in neuer Schrift druckt, der gewinnt für die Lebenszeit des Herausgebers und dreissig Jahre über den Tod hinaus ein Privilegium für die neue Ausgabe. Säumige Verleger würden also einer neuen Schrift gegenüber, wenn sie reussiert, in bedeutenden Nachtheil gerathen.

Würden einstweilen nur die Werke der druckfreien Autoren in neuer Schrift nachgedruckt, so käme die Welt schon eine Zeit damit aus und — um so sicherer könnte man sein, dass die Verleger bald darauf aus eigenem Interesse auch von nichtfreien Werken Ausgaben mit neuer Schrift veröffentlichen würden — umsomehr wenn sich dieselbe billig herstellen

liesse. — Leicht wird der Sieg keiner neuen Schrift gemacht werden. Leicht wird auch die Verdrängung der griechischen Schrift und später der „Neumen“ und der Tabulatur nicht gewesen sein. — Scheinbar wird eine Umwälzung der Schrift heute noch schwerer sein als damals, weil noch mehr Menschen als damals daran betheiligt sind, dennoch würde sie sich rascher vollziehen als früher, weil jetzt die Bildung unaufhaltsam rasch durch Millionen Canäle, wie sie die Zeitungen, Bücher und Schulen bieten, dringt.

Solche Wandlungen haben wir wiederholt vor unseren Augen sich vollziehen gesehen. Oesterreich hat rasch nacheinander neue Systeme für Maass, Gewicht und Geld erhalten und in den Schulen wurden neue Lehrmethoden für das Lesen, Schreiben und Rechnen eingeführt.

Wie erstaunlich schnell man selbst eine so allgemeine Gewohnheit, wie dies doch jede Volksschrift ist, ausmerzen kann, hat die rumänische Regierung gezeigt, welche an die Stelle der im ganzen Lande gebräuchlichen cyrillischen Schrift die lateinischen Lettern setzte und bereits nach 10 Jahren so vollständig einbürgerte, dass in ganz Rumänien kein Buch, keine Zeitung mehr in alter Schrift gedruckt wird. Nur in der Kirche wird dieselbe aus rituellen Rücksichten beibehalten, Welches wohl die neue Notenschrift sein wird, die die alte verdrängen wird? Wer kann das wissen? Hoffentlich die beste, hoffentlich eine, welche die Fehler der alten vermeidet, ihre Vorzüge beibehält und neue Vorzüge hinzufügt.

Dass dies meine Schrift sein werde, wage ich nicht zu hoffen. Ich nehme nicht, wie es andere gethan, Patente auf mein System. Ich bin zufrieden, wenn die Welt keine Steine nach mir wirft sondern meine Arbeit als den guten, uneigennützigen Willen ansieht, ihr auf meinem Gebiete treu ergeben dienen zu wollen und werde ich mich sehr freuen, wenn die Menschheit aus meinem Beitrage zur Entwicklung der Notenschrift irgend einen Theil brauchbar finden, oder doch einige Klärung und die Anregung gewinnen wird, über die wichtige Frage ernsthaft nachzudenken.

Glücklich würde ich mich schätzen, wenn die musikalischen Fachblätter, welche bisher fast ausnahmslos ohne Notenbeispiele erschienen, mithin Musik immer nur beschreibend brachten, wenn diese dem vorurtheilsfreien Beispiel meines Verlegers Herrn Buchdrucker Rohrer folgen und meine Tonschrift dem Druck einverleiben würden. Deutlicher werden die Zeitungsleser die musikalischen Fälle wenn auch mit ungewohnter Schrift verstehen als ohne alle Bezeichnung. So erhielte meine Erfindung augenblicklich einen praktischen Wert und käme einem tiefempfundenen Bedürfnisse entgegen. Gerne würde ich Verbesserungen mit der gleichen Selbstlosigkeit prüfen, ausarbeiten oder annehmen, mit welcher ich dem von Buwa erfundenen Zeichen für den Gebrauch des Clavierpedals vor meinem eigenen den Vorrang einräumte, indem ich es für meine Werke acceptierte. Würden die musikalischen Fachmänner in ihren Abhandlungen meine Schrift oder deren Verbesserung anwenden, dann hätte meine Studie ihren Zweck erfüllt.

Die Einführung in den Druck würde eine Brücke zum allgemeinen Gebrauch bilden, wie ja auch die Gelehrten in ihren Abhandlungen das Decimalsystem anwendeten lange bevor dasselbe öffentlich in Maass, Gewicht und Geld praktisch verwendet wurde. Auf diese Art entwickelte sich die allgemeine Ueberzeugung von der Brauchbarkeit des Systems und wurde dasselbe schliesslich acceptiert, ungeachtet auch seine Einführung mit sehr grossen Schwierigkeiten verbunden war.

So schliesse ich denn meine Studie, nachdem es genug darin geblitzt und gedonnerthat, mit dieser friedlichen Perspective und mit dem herzlichen Wunsche, dass dieselbe kein Fluch, sondern ein Segen werde.

Wien, am 7. Mai 1892.

HANS SCHMITT

Professor des Clavierspielles am Wiener Conservatorium, Mitglied der
k. k. Hofcapelle.

Clavier-Unterrichtswerke.

Hans Schmitt. Op. 3. Etuden in allen Dur- und Moll-Tonarten für fl. Mk.
vorgerücktere Clavierspieler mit kleinen Händen. 3 Hefte à 1.50 2.50

Durch diese für die Mittelstufe bestimmten wertvollen Etuden soll der Schüler verschiedene Spielarten kennen lernen und einüben und alle Tonarten mit gleicher Sicherheit beherrschen. Wie in allen Werken Schmitt's werden auch hier beide Hände gleichmässig beschäftigt. Die Aufschrift sagt schon, dass diese Etuden auch Clavierspielern mit kleinen Händen zugänglich sind.

— **Op. 4. Tägliche Uebungen für Clavierspieler** à —.90 1.50

In diesen Uebungen wird die gesammte Claviertechnik in ihren Grundzügen berücksichtigt. Sie dienen zur Kräftigung des Anschlags, Entwicklung und Steigerung der Geläufigkeit und sind für die Mittelstufe bestimmt.

— **Op. 9. Technische Elemantarstudien** vom ersten Unterricht
ausgehend. 2 Hefte à 1.50 2.50

Leichte Zirkelübungen in Scalen und Accorden durch alle Tonarten. Durch dieses ausgezeichnete Werk wird der Schüler mit allen Tonleitern und Tonarten gründlich bekannt. Sie gehen vom Leichtesten aus und bringen den weiteren Stoff streng nach der Regel vom Leichterem zum Schwierigeren. Da sie durch längere Zeit zu studieren sind, erreicht der Spieler das wichtige angegebene Ziel mühelos und sicher. Dadurch unterscheiden sie sich von vielen unpädagogisch zusammengestellten Tonleiterübungen, welche, weil unvorbereitet, oft eine wahre Plage für jugendliche Spieler sind.

— **Op. 10. Zwei- und vierhändige Uebungsstücke** (vom ersten Unterrichte bis St. Heller's Etuden Op. 47 fortschreitend), 5 Hefte à —.90 1.50

Anfangs vierhändig, später zweihändig, sind sie eine Vorschule zur modernen Claviersetzweise, so dass Heller's Op. 47, dann Heller's Op. 125, Mendelssohn's Kinderstücke und Schumann's Jugendalbum als ihre natürliche Fortsetzung erscheint. Heft I wird jedem Anfänger, der eben beginnen soll, mit jeder Hand selbständig zu spielen, vorzügliche Dienste leisten, da man kaum ein anderes Werk findet, welches diese für die meisten Anfänger so schwierige Aufgabe so gut und leicht löst. Werden die übrigen Hefte neben früher erwähntem Op. 93 Kessler's genommen, so ist der Schüler durch dieses für classische, durch jene für moderne musikalische Jugendliteratur vorbereitet. Die kleinen Tonstücke entpuppen sich in ihrem weiteren Verlauf zu köstlichen musikalischen Genrestückchen. Hans Schmitt wird in denselben nach und nach das, was Ludwig Richter in der Malerei ist.

— **Op. 12. 80 kleine Etuden ohne Octavspannung**, 4 Hefte à —.90 1.50

Diese sind nach des Autors Bestimmung Parallelstudien zu Bertini's Op. 100. Sie eignen sich in ihrem Anfang für die Vorbereitungsstufe und führen bis in die Mittelstufe.

— **Op. 13. 12 vierhändige Uebungsstücke im Umfange von fünf Tönen**, 3 Hefte à —.90 1.50

Kleine Tonbilder zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck, neben H. Schmitt's Op. 10, Heft II bis V zu nehmen. Rhythmisch sehr mannigfaltig, wirken sie auch besonders durch ihren schönen musikalischen Inhalt.

— **Op. 14. Zirkelübungen der drei Clavier-Vorbildungsclassen des Wiener Conservatoriums**, Heft 1 —.90 1.50
Heft 2 1.20 2.—
Heft 3 —.60 1.—

Tonleiterübungen, welche das Studium von H. Schmitt's Op. 9 als erledigt voraussetzen und neben dessen Op. 4 zu nehmen sind. Ueber die Art des Studiums dieser vorzüglichen Uebungen, welche auf die ganze Mittelstufe zu vertheilen sind, belehrt das Vorwort am Anfange des I. Heftes.

— **Op. 15. Präludien und Uebungen** von Clementi und Hummel,
frei bearbeitet, 2 Hefte à 1.50 2.50

In diesem die polyphone Spielweise vorbereitenden Werke sind die wichtigsten Präludien und Uebungen von Clementi und Hummel durch die kundige Hand Professor Schmitt's bearbeitet. Mit demselben kann neben Bertini's Op. 100 angefangen werden.

- | | fl. | Mk. |
|--|-------|-------|
| Hans Schmitt, Op. 17. Zirkelübungen für die höhere Ausbildung im Clavierspiele, Heft 1 | 1.20 | 2.— |
| Heft 2 und 3 à | — .90 | 1.50 |
| Was die Zirkelübungen Op. 14 für die Mittelstufe sind, ist Op. 17 für die Ausbildungsstufe. Es bietet vorzügliches Studium für jeden zum Virtuosen sich ausbildenden Clavierspieler. | | |
| — Op. 18. Clavierstücke zum fröhlichen Anfang (vierhändig), 3 Hefte à | — .90 | 1.50 |
| Diese reizenden Miniatur-Stückchen, welche so erstaunlich leicht sind, dass nicht allein gewiegte Lehrer, sondern auch jede clavierspielende Mutter sofort mit denselben beginnen kann, bilden die beste Vorbereitung zu Schmitt Op. 10 und führen mit vollem Recht den Titel „Clavierstücke zum fröhlichen Anfang“. | | |
| — Op. 19. Fünffingerübungen (auf alle Stufen zu vertheilen, deshalb bogenweise zu beziehen) 2 Abtheilungen, I. Abth. 6, II. Abth. 5 Bogen à Bogen | — .25 | — .50 |
| Die erste Abtheilung mit freien, die zweite mit gefesselten Fingern. Sie bilden wohl die Vorbereitung zu anderen für die Mittelstufe bestimmten instructiven Werken H. Schmitt's, sind jedoch auch selbstständig eine vorzügliche Sammlung von Fingerübungen, deren richtiges Studium ebenso jedem Anfänger als auch jedem vorgerückten Clavierspieler warm anempfohlen werden kann. Eine ausführliche Einleitung, welche in besonders klarer Weise angibt, wie man die Hände halten und bewegen soll, und auch sagt, wie man üben muss, um mit Erfolg Fortschritte machen zu können, gibt jeden wünschenswerten Aufschluss über die Benützung des Werkes. | | |
| — Op. 21. Vademecum für Pianisten. Eine Schule für die Unabhängigkeit der Finger, Hände und Arme (geeignet für grosse Hände). Heft I mit Einleitung fl. 1.20, Mk. 2.—, Heft I (ohne Einleitung) fl. —.60, Mk. 1.—; Heft II fl. 1.20, Mk. 2.— complet | 2.40 | 4.— |
| Dieses wirklich genial verfasste Werk, welches sich nur für grosse Hände eignet, enthält auf 30 Seiten gewissermassen einen concentrirten Extract der Claviertechnik zur Erwerbung der Unabhängigkeit der Finger, Hände und Arme. Schmitt sagt in seinem Vorworte zu Op. 21: „Wer Alles können will, der muss auch Alles üben“. Nützlich wäre es daher, wenn man täglich alle erdenklichen Fingerfolgen durchüben könnte. Dieses erscheint aber nur ausführbar, wenn man sich auf die Grundformen der Fingerbewegungen beschränkt. Als diese erscheinen die trillerartigen Bewegungen zwischen je 2 Griffen. Beschränkt man sich auf diese, so vermag man es wirklich, an Einem Tage alle denkbaren Combinationen vorzunehmen. Wie das vorliegende Werk zeigt, gibt es bei 2 Griffen nur 600 Möglichkeiten; übt man jede derselben nur einen Tact lang, so ist man in 600 Tacten zu Ende, was bei der unten angezeigten ersten Methode der Verwendung, selbst bei etwas mässigem Zeitmasse ungefähr 30 Minuten in Anspruch nimmt. Das Werk enthält mithin die Lösung des Problems: „alle Fingerfolgen in einem Tage durchüben zu können und sein Titel Vademecum für Pianisten ist somit genügend gerechtfertigt.“ | | |
| — Op. 23. Clementi Gradus ad parnassum. Für den Schulgebrauch eingerichtet und mit Ergänzungsetuden versehen. 24 Gradus und 2 Ergänzungsetuden. 4 Hefte à | 1.50 | 2.50 |
| — Die Ergänzungsetuden allein, zu sämtlichen Ausgaben des Gradus verwendbar. Heft I, Uebertragung der Gradusübungen, Nr. 16 und 17 auf Terzen-, Quarten-, Sexten- und Octavengriffe. Heft II, Fünf Etuden für die linke Hand. Paralleletuden zu den Gradusetuden. Nr. 19, 24, 47, 22, 31 à | 1.50 | 2.50 |
| In dieser Ausgabe erscheint das berühmte Werk Clementi's für den Schulgebrauch eingerichtet und überdies durch 12 von Schmitt componierte Etuden ergänzt. Sieben davon sind Uebertragungen der berühmten Gradus-Etuden Nr. 16 und 17 auf Terzen, Quarten, Sexten und Octaven. Die übrigen 5 Ergänzungsetuden bestehen aus Parallelstudien zu den Gradusetuden Nr. 19, 24, 47, 22, 31. Wieder belehrt eine ausführliche Einleitung über die mannigfaltige Uebungsweise dieser rühmlichst bekannten Studien, durch welche der Schüler erfahrungsgemäss viel rascher das Ziel erreicht, als in allen anderen Gradus-Ausgaben. | | |
| — Op. 30. 300 Etuden ohne Octavenspannung. Progressiv geordnete Mischung von Op. 12, 15 und 3 mit neuen Original-etuden und mit Studien von Bach, Bertini und Clementi. 14 Hefte à | 1.50 | 2.50 |
| Eine Auswahl der wichtigsten Studien und Etuden von Bach, Bertini und Clementi, ergänzt durch neue Original-etuden H. Schmitt's. In jenen ist die ältere, in diesen die moderne Compositionsweise und Claviertechnik berücksichtigt. Mit dem 1. Hefte kann sehr bald | | |

begonnen werden, am besten neben Clementi's Op. 36, denn es beginnt dieses Werk sehr leicht, wie kein zweites Etudenwerk, aber endet, ohne sprungweise vorzugehen, mit den schwersten Aufgaben, welche ohne Octavspannung existieren. Dass in diesem Werke beide Hände gleichmässig beschäftigt werden, ist bei Schmitt selbstverständlich. „Der berühmte Pädagoge, sagt der Berliner Clavierlehrer (15. März 1884), bietet in 14 Heften das vollständige Material für die ersten Jahre des Clavierunterrichtes. Das umfangreiche Werk zeigt sich in der Zusammensetzung und der Progression von höchster Einsicht und sicherstem Verständnis geleitet, wie man es von dem Verfasser kaum anders erwarten konnte, und es sei daher der Beachtung der Pädagogen auf's Wärmste empfohlen.“ Der Schüler gewinnt durch das Studium der 300 Etuden Schmitt's einen Ueberblick über die gesammte Clavierspielkunst und dies ist die Ursache, wesshalb dieses Werk, und zwar mit vollem Rechte, am Wiener Conservatorium als Grundlage des Etudenspiels betrachtet und verwendet wird. Zu den musikalischen Eigenschaften der 300 Etuden gesellen sich noch allerei wertvolle pädagogische, für die leichtere Einübung berechnete Einrichtungen, wie z. B. die Abgrenzungen durch Klammern [] für kleinere, durch Buchstaben für grössere Uebungsabschnitte, welche das methodische Einüben wesentlich fördern.

- Hans Schmitt, Op. 40. Fundament der Claviertechnik.** Bleibende Uebungen vom ersten Unterrichte bis zur höchsten Ausbildung.
- | | fl. | Mk. |
|-----------------------------------|------|------|
| I. Abth. Heft 1 bis 3 à | 1.20 | 2.— |
| I. „ „ 4 „ 7 à | 1.50 | 2.50 |
| II. „ „ 1 „ 3 à | 1.20 | 2.— |
| II. „ „ 4 „ 7 à | 1.50 | 2.50 |
- **Specialübungen.** Kurze Uebungen sämtlicher Griffe. Uebungen für die Bildung der Hand, für den vierten Finger und den Daumen. (Als Ergänzung zu Op. 40) —.90 1.50
- Ein äusserst beachtenswertes und interessantes Etudenwerk in zwei Parallel-Abtheilungen, in welchem der Clavierspieler mit der gesammten modernen Claviertechnik in ihren wesentlichen Grundformen in allen Tonarten bekannt gemacht wird. Ueber seine Anwendung wird man durch hinzugefügten Text hinreichend belehrt. Die Specialübungen bringen kurze Uebung sämtlicher Griffe, Uebungen für die Bildung der Hand, für den 4. und 1. Finger und Springübungen.
- **Op. 41. Uebung der Modulation.** Uebergänge in Dur- und Moll-Tonarten —.60 1.—
- Uebergänge in allen Dur- und Moll-Tonarten von grossem Nutzem für Organisten und Clavierspieler, welche das Modulieren in leichtfasslicher Weise erlernen wollen.

H. Schmitt bereicherte die musikalische Literatur mit einer umfangreichen Sammlung instructiver Werke, welche im Vorhergehenden angeführt wurden. Sie sind sämtlich das Product nicht nur genauer Kenntnis der gesammten Claviertechnik, sondern auch langjähriger Erfahrung eines der ersten Clavierpädagogen und lassen überall die kundige Hand ihres Verfassers erkennen. Als besonderer Vorzug dieser Werke muss gelten, dass sie nicht nur den zu übenden Stoff liefern, sondern auch durch beigefügten Text über die Uebungsweise eingehend belehren, so dass sie sowohl für den Schüler vorzügliches Uebungsmaterial bringen, als auch den noch nicht genug erfahrenen Lehrer in mancher Beziehung belehren.

Ueber die systematische Reihenfolge der Werke H. Schmitt's wird man belehrt durch seinen **Lehrplan für die ersten Jahre des Clavier-Unterrichtes**, neu revidiert von W. Rauch, Professor am Wiener Conservatorium.

Um den geehrten Lesern die Bedeutung des Verfassers dieser Studie klar zu machen, fügt die Verlagshandlung gesammelte Kritiken über HANS SCHMITT'S Brochure: „Das Pedal am Clavier“ Ludwig Doblinger (B. Herzmansky Wien, I. Dorotheergasse 10) bei.

Hans Schmitt. Das Pedal des Claviers.

Zuschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Geehrter Herr!

Die Direction hat mit Befriedigung Kenntniss bekommen von dem guten Erfolge Ihrer am Conservatorium gehaltenen Vorträge über das „Pedal“.

Erfreut über den Anklang, welchen das Bestreben: den Charakter des Conservatoriums als den einer Hochschule der Musik auch nach kunstwissenschaftlicher Richtung immer mehr und mehr zum Ausdruck zu bringen, in den verschiedenartigsten Kreisen gefunden hat, erfüllt die Direction nur eine ihr angenehme Pflicht: Ihnen für die Bereitwilligkeit, mit der Sie dieser Bestrebung sich angeschlossen haben, auf das Verbindlichste und Anerkennendste zu danken.

Stephen Heller.

Paris, 29. December 1875.

Lieber Herr und Freund!

Ich habe ihre Schrift über das Pedal zur Zeit erhalten, und war erstaunt, wie man so viel neues und Nützliches über diesen Gegenstand sagen könne. Sie haben eine Art, Ihren Stoff zu bearbeiten, die Ihnen eigenthümlich ist.

Anton Rubinstein.

Geehrter Herr Professor!

Herzlichen Dank für die Zusendung des Buches über den Pedalgebrauch. Den Plan kenne ich, auch die Hauptidee haben Sie mir mündlich mitgetheilt, also kann ich nur wünschen, dass das Buch viel gelesen und darnach studiert wird.

Franz Liszt.

Sehr geehrter Herr!

Bekanntlich wird mit Händen und Füßen viel Unfug am Clavier getrieben. Möge ihre lehrreiche Broschüre über den richtigen Gebrauch des Pedals den Pianisten gehörig frommen.

Rud. Willmers.

Sehr geehrter Herr!

Empfangen Sie meinen verbindlichsten Dank für die mir jüngst freundlichst zugesandte, äusserst lichlvoll, sachverständig und fasslich dargestellte Abhandlung über den Gebrauch des Pedals beim Clavierspielen. Sie haben da — wie ich mich bei eingehender Prüfung Ihres, diesen Gegenstand behandelnden Werkes überzeugte — eine meines Wissens seit jeher bestandene, wesentliche Lücke in der pädagogischen Literatur des Pianos auf erfolgreichste Weise ausgefüllt, wofür Ihnen die gesammte clavierspielende Welt zu grossem Danke verpflichtet ist.

Bericht an Herrn k. u. k. Hofrath v. Becker von Dr. H. Weiser,
k. u. k. Regierungsrath.

Hochgeehrtester Herr Hofrath!

Im Sinne Hochdero freundlicher Zuschrift vom 15. Mai a. e. hat der hochachtungsvoll Unterzeichnete die Vorlesung über das Pedal des Claviers von Herrn H. Schmitt aufmerksam durchgelesen, und es freut denselben, die Ueberzeugung aussprechen zu können, dass die daselbst entwickelten Ansichten vom physikalisch-akustischen Standpunkte aus vollständig begründet sind und mit den Forschungen der neueren Akustiker übereinstimmend erscheinen.

Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung.

Berlin, 3 März 1876.

Endlich ein Buch, das in gründlichster Weise die Fragen beantwortet, welche sich beim Gebrauche des Pedals stellen lassen. Ich bin mit grösstem Interesse diesen vier Vorlesungen gefolgt und habe die Ueberzeugung gewonnen, dass jeder Musiker dasselbe thun wird. Es handelt sich darum, die Ursachen und Kunstgriffe aufzufinden, welche den vollendeten Spieler instinctiv bei dem verschiedenen Gebrauche und der mannigfaltigen Anwendung des Pedals leiten. Der Meister also wird das Buch mit Vergnügen und Interesse, der Schüler mit grösstem Nutzen lesen u. s. w.

Allgemeine musikalische Zeitung.

Leipzig, 19. Jänner 1876.

Ueber den Pedalgebrauch beim Claviere.

Ein unlängst erschienenenes Werkchen hat die Aufmerksamkeit aufs neue auf diesen für das moderne Pianofortespiel so wichtigen Gegenstand gelenkt. Es ist dies „Das Pedal des Claviers von Hans Schmitt“. Eine eingehendere Beurtheilung vorbehaltend, theilen wir hier vorläufig des Herrn Verfassers Urtheil über eine frühere von uns ausführlich besprochene Erfindung, das Kunstpedal Zachariä's sowie die daran sich schliessende Erörterung über das halbe Pedaltreten und endlich seine kurzgefassten Regeln für den Pedalgebrauch mit, aus welchen Abschnitten Inhalt und Tendenz einer Schrift zu ersehen sind, die wegen ihrer reichen praktischen Mittheilungen und der darin sich offenbarenden Sachkenntnis die allgemeinste Beachtung verdient. (Folgt ein mehr als sechs Spalten einnehmender Auszug aus dem Werke Schmitt's.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Leipzig, 28. Januar 1876.

Zur Clavierpedalfrage.

(Nach einigen einleitenden Sätzen, den Standpunkt der Frage beleuchtend, sagt der Referent:) Richtiger Pedalgebrauch, das galt Vielen als ein undurchdringliches Geheimnis, nur Tonzauberer, wie: Liszt, Rubinstein etc. waren hinter seine Lösung gekommen und damit beruhigt man sich und missbraucht das Pedal nach wie vor, weil es ja an Vermessenheit grenze, ihnen irgendwie es nachthun zu wollen, als ob in Sachen der technischen Kunst irgend eine Mauer für forschende Einsicht vorhanden wäre. — Schmitt's Buch nun erscheint vortrefflich geeignet, die Lehre vom Pedal endlich einmal genauer festzustellen; ich habe seit langer Zeit kein Buch in den Händen gehabt, das in pädagogisch-praktischen Angelegenheiten so lehrreiche Winke und so vielfache Anregungen gäbe. Das Material zu seinem Buche lag vier Vorlesungen zugrunde, die der Verfasser vor Jahresfrist über den gleichen Gegenstand am Wiener Conservatorium hielt; an dieser berühmten Kunstanstalt wirkt er seit langer Zeit als hochgeachteter Lehrer des Pianofortespiels. Diese Stellung ist der Schrift sehr zugute gekommen; brachte sie ihm doch eine Fülle von einschlägigen Erfahrungen, bot sie ihm doch mehr als unter anderen Verhältnissen Gelegenheit zu anhaltendsten und schärfsten Beobachtungen und so wurde denn auch das Buch zu dem, was es eben ist: eine Fundgrube neuer Gesichtspunkte, gewonnen durch intelligente Vergleichen, ein mit bestem Erfolge unternommener Versuch, das Schwankende in dieser Lehre auf festen Grund und Boden vernünftiger Erkenntnisse zu stellen. Die Meinung aller Derer zu zerstören, die in der Fähigkeit, gut zu pedalisieren, lediglich eine Schicksalsgunst erblicken, nicht aber eine Eigenschaft, die ebensogut wie jede andere angeregt, auf den rechten Weg geführt, zu einer Fertigkeit ausgebildet werden kann, die sprachliche Darstellung zeichnet sich durchweg durch Frische, die sachliche durch Klarheit aus. Beide Vorzüge treten in den am Schlusse des Buches befindlichen kurzgefassten Regeln für den Pedalgebrauch so glänzend auf, dass wir diesen Abschnitt, welcher zugleich der Kern dieser Schrift ist, wirklich folgen zu lassen uns veranlasst sehen. „Wann ist das Pedal unentbehrlich? Wann wünschenswert, wann ist es bei Accorden, wann bei Scalen zulässig, wann ist es gänzlich unstatthaft? Wann muss man das Pedal wechseln? Wann ist es wirkungslos? Wann muss man es halb treten? Wann muss man es trillern? Wann darf man beides nicht thun? Wann darf man das Pedal gar nicht treten?“ (Folgt ein

mehrere Spalten langer Auszug aus dem Werke Schmitt's.) Hierauf: Nach allen diesen Andeutungen auf die grundlegende Gediegenheit dieser Schrift bedarf er für sie keiner ausdrücklicheren Empfehlung; wohl aber möchte ich die Hoffnung aussprechen, dass das Buch von allen Clavierspielern, Lehrenden wie Lernenden, gelesen und seine Lehre getreulich befolgt werde; gute Früchte können nicht ausbleiben. V.B.

Signale für die musikalische Welt.

Leipzig, März 1876, Nr. 23.

Es ist bekannt, dass der Gebrauch des Pedals zum Zwecke der Aufhebung der Dämpfung am Claviere ein ziemlich plan- und regelloser ist, oft selbst bei sonst tüchtigen Spielern, noch vielmehr bei den Dilettanten. Die theoretischen Schulen berühmter Virtuosen gaben bis auf die neueste Zeit nur sehr unzulängliche Winke darüber. Ein bei L. Doblinger in Wien erschienenenes Buch von Hans Schmitt, betitelt: „Das Pedal des Claviers“ fasst die Natur des besagten Mechanismus und die Theorie seiner Anwendung in ausführlichem und interessantem Vortrage zusammen. Wir weisen auf die Schrift alle Clavierspieler und Lehrer hin u. s. w.

Die Tonkunst.

Berlin, 15. Juli 1876.

Hans Schmitt: „Das Pedal des Claviers.“

Das Werk, 124 Seiten stark, zerfällt in vier Vorlesungen, welche thatsächlich auch am Wiener Conservatorium abgehalten worden sind, als höchst bemerkenswerter Anfang zu einem zusammenhängenden Systeme von pädagogischen Vorlesungen für künftige Musiklehrer. — Sein Thema behandelt Schmitt von einem Standpunkte aus, wie er übrigens nicht etwa nur von dem Gros der Musiklehrer eingenommen werden kann, sondern als voller Kenner eines Instrumentes, und so mögen Künstler und Kunstfreunde es namentlich auch nicht verabsäumen, sich die reichen Erfahrungen des Verfassers als Clavierspieler und denkender Beobachter zu eigen zu machen u. s. w.

Oesterreichische Musiker-Zeitung.

Wien, 16. November 1875.

Das Pedal des Claviers.

Unter diesem Titel veröffentlicht soeben der auf dem Gebiete der Clavierpädagogik überaus thätige Professor am Wiener Conservatorium, Hans Schmitt, den Inhalt einer Reihe von Vorlesungen, welche in Fachkreisen vielseitiges Interesse erregten und dem Vortragenden reichen Beifall eintrugen. Hiedurch ermuntert, hat sich Schmitt entschlossen, das flüchtige Wort an die Buchform zu fesseln und seine auf Grund der mannigfachsten und eingehendsten Forschungen und Versuche gestützten Ansichten über den Pedalgebrauch und dessen Nutzen für den Schüler wie für den Componisten den weitesten Kreisen zugänglich zu machen, womit er zugleich eine der fühlbarsten Lücken in den heutigen Clavier-Unterrichtswerken ausfüllte.

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung.

Wien, 28. Februar 1876.

Der Referent sagt, nachdem er den jetzigen Standpunkt der Pedalfrage beleuchtet hat: Mit einem Worte: Das System des Clavierunterrichtes ist durch Schmitt um ein bedeutsames Capitel vermehrt worden, welches von nun an nicht mehr „überschlagen“ werden darf. Es ist unmöglich, dem Autor die Anerkennung zu versagen, dass sein Buch in hohem Grade anregend und belehrend wirkt und wir können nur wünschen, dass ihm allseitig die lebendige Theilnahme der Musikfreunde entgegengebracht werden möge, auf die es unter allen Umständen vollen Anspruch erheben darf. Sollte es nicht jedem Pianisten angenehm sein, sich bei Schmitt Rath holen zu können, auf welche Art sich das heutige Clavier ohne irgend welche constructive Neuerung, lediglich durch die eigene Kunst des Spielenden, zu Klangeffecten verwenden lässt, die bis jetzt nur von Wenigen geahnt und bei dem durchschnittlichen Mangel einer gründlichen Unterweisung von noch viel Wenigeren praktisch erzielt worden sind? Die Kunst des Clavierspiels ist bei dem jetzigen Stande der Mechanik wahrscheinlich schon am non plus ultra angelangt; die Kunst des Claviertretens jedoch hat noch eine grosse Zukunft und Hans Schmitt gehört zu den wackersten Pionnieren derselben. (Florestan.)

Eine höchst eingehende, gründliche, sechs volle Quartseiten einnehmende Besprechung in der Londoner Musik-Zeitung:

The Monthly Musical Record

vom 1. December 1876

schliesst mit den Worten: And now I'll take leave of the reader with the wish that these remarks may induce those who know German to get and read Mr. Schmitt's book, some philanthropist to translate it into English, all to reconsider their use of the pedal; and if there are any among them, as I fear there are, who find themselves guilty, to go and sin no more.

In ähnlicher Weise wie über das Pedal hielt Professor Hans Schmitt im Wiener wissenschaftlichen Club mehrere Vorlesungen über den musikalischen Vortrag. Ein Auszug daraus erschien als kleine Broschüre unter dem Titel: „**Ueber die natürlichen Gesetze des musikalischen Vortrags.**“

Hugo Riemann sagt in seiner „Vergleichenden Clavierschule“:

Louis Köhler, dessen Bemerkungen über den Pedalgebrauch bisher nur spärlich fielen, gibt soeben eine Monographie heraus: „Der Clavierpedalzug, seine Natur und künstlerische Anwendung“ (1882), welche angelegentlichst empfohlen werden muss. Köhler legt mit Recht den Hauptnachdruck auf das „Zwischentreten“ und bedient sich zur Veranschaulichung des Pedalgebrauchs der Notenschrift auf einer Linie nach Art der Notierung für Trommel, Triangel etc.

Gern lasse ich Köhler's Schriftchen als „nothwendiges Supplement zu jeder Clavierschule“, also auch zur meinigen, gelten, möchte indes doch noch eine ergänzende Bemerkung machen. Köhler übersieht einen der wichtigsten Gründe für die Dämpfung im Momente des Anschlags, besonders des stärkeren, nämlich die Verhütung der Erregung fremder Töne durch die Schlaggeräusche der gesamten Mechanik. Ich halte also Dämpfung im Momente des Anschlags, besonders des accentuierten und Sforzato-Einsatzes für das Normale. Unter Berücksichtigung dieses Zusatzes möge man Köhler's Vorschriften genau durchdenken; es schadet nichts, dass dieselben etwas sehr detailliert sind — es wird das Allgemeine davon desto sicherer haften bleiben. Sowenig ich glaube, dass Jemand es fertig bringen wird, die Köhler'sche Pedalnotierung in grossen und schwierigen Werken correct zu executieren, so sicher glaube ich doch, dass ihre Anbringung in einfachen Uebungsstücken die Aneignung eines instinctiv richtigen Pedalgebrauchs wesentlich erleichtern kann.

Nachschrift. Leider gelange ich erst jetzt, nachdem der Druck meines Werkes begonnen, in Besitz der Schrift „Das Pedal des Claviers“ von Hans Schmitt (Wien 1875), welche die Verdienstlichkeit der Köhler'schen Schrift erheblich mindert, da Schmitt mit der wünschenswertesten Klarheit alles das auseinandergesetzt hat, was Köhler sieben Jahre nach ihm bringt, ohne seines Vorgängers auch nur zu erwähnen. Pedalnotierung mit Noten und Pausen, Hervorhebung der Bedeutung des „Nachtretens“ (Köhler's „Zwischentreten“) — alles wie bei Köhler mit sehr unwesentlichem Unterschiede —, dazu noch eine Fülle höchst interessanter Pedaleffecte eigener Erfindung. Wer Köhler's Schrift kennt, sollte die Schmitt's erst recht ansehen.

Die kürzeste Kritik findet sich im Berliner Clavierlehrer Nr. 12. 15. Juni 1890: „Das beste Werk über Pedal ist das von Prof. Hans Schmitt.“ Verlag von L. Doblinger (B. Herzmannsky), Wien.

Auszeichnungen:

Wien	1873
Paris	1878
M.-Schönberg	1879
Leobschütz .	1879
Teplitz	1879
Graz	1880
Triest	1882
Teplitz	1884
Brünn	1887
Brünn	1888
Iglau	1890

Buchdruckerei

Rudolf M. Rohrer

Steindruckerei

BUCHBINDEREI

VERLAGSHANDLUNG

STEREOTYPIE



P. I.

Empfehle mich dem hochverehrten Publicum zur sorgfältigen und schnellen Fertigstellung

aller Drucksachen

und wird billigste Berechnung aller Aufträge zugesichert.

Rudolf M. Rohrer.

BRÜNN.



Schmitt, Hans

Eine neue Notenschrift

Brünn 1892

Mus.th. 3036

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657809-6